THE UNIVERSITY OF ALBERTA

RELEASE FORM

NAME OF AUTHOR Marian J. Aldridge

TITLE OF THESIS Le Rôle d'Arlequin dans le théâtre de Delisle

DEGREE FOR WHICH THESIS WAS PRESENTED Master of Arts

YEAR THIS DEGREE GRANTED 1976

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

LE ROLE D'ARLEQUIN
DANS LE THEATRE DE DELISLE

by

MARIAN J. ALDRIDGE (C)

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH
IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE
OF MASTER OF ARTS

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA

SPRING, 1976

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research, for acceptance, a thesis entitled "Le Rôle d'Arlequin dans le théâtre de Delisle", submitted by Marian J. Aldridge in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts.

RESUME

Cette étude a pour objet d'examiner le rôle d'Arlequin et le développement de son caractère dans les pièces de Delisle de la Drévetière, toutes représentées entre 1721 et 1739 au Théâtre Italien à Paris. Delisle fut, avec Marivaux, l'un des dramaturges les plus rentables de ce théâtre. Timon le Misantrope et Arlequin Sauvage attirèrent en effet le plus grand nombre de spectateurs de toutes les pièces jouées à la Comédie Italienne entre 1715 et 1750, dépassant même celles de Marivaux.

Nous commencerons cette étude par examiner les faits que nous possédons sur la vie de Delisle, et nous aborderons ensuite l'histoire d'Arlequin, de son rôle traditionnel et de son entrée en France. Ce résumé nous menera à l'analyse de son caractère chez Delisle. Suivant l'ordre chronologique des pièces, nous en constatons une évolution progressive.

Dans ses trois premières comédies, Delisle se sert d'Arlequin comme philosophe et critique des moeurs, porte-parole des idées de l'auteur. Dans le Faucon et les Oyes de Bocace, il devient amoureux et naïf. Arlequin n'est plus le valet traditionnel ignorant et simple. C'est lui qui est toujours chargé d'égayer les pièces par ses traits de bouffon, et de garantir la bonne réception des oeuvres par le pathétique et les grâces de ses jeux.

Dès 1725, le goût capricieux du public parisien exigeait que Delisle abandonnât la philosophie et qu'il entrât dans d'autres domaines. Il avait alors plus de peine à plaire aux spectateurs, et son succès auprès d'eux dépendait de plus en plus des talents de l'inimitable Arlequin-Thomassin. Le changement de préoccupations chez Delisle apporta, cependant, un changement au rôle de sa vedette: ses jeux se rapprochèrent peu à peu aux jeux simples traditionnels des zanni de la commedia dell'arte, et ils plurent moins aux spectateurs français. Lorsque Thomassin tomba malade et quitta la scène en 1739, Delisle ne sut plus soutenir la faveur du parterre. La mort du comédien mit fin, par conséquent, à la carrière dramatique de notre auteur.

ABSTRACT

The aim of this study is to examine the role of Arlequin and the development of his character in the plays of Delisle de la Drévetière, performed between 1721 and 1739 at the Théâtre Italien in Paris. Delisle was, with Marivaux, one of the most successful dramatists of that theatre. Indeed, Timon le Misantrope and Arlequin Sauvage attracted the greatest number of spectators of all the plays performed at the Comédie Italienne between 1715 and 1750, surpassing even those of Marivaux.

We will begin this study by examining the available facts about Delisle's life, and we will then discuss the history of Arlequin, his traditional role and his entry into France. This outline will lead to an analysis of Delisle's plays, in chronological order, in which we observe a progressive evolution of the character of Arlequin.

In his first three comedies, Delisle uses Arlequin as a philosopher and a critic of society, the mouth-piece of the author's own ideas. In the Faucon et les Oyes de Bocace, Arlequin becomes enamoured and naïve. He is no longer the traditional ignorant and simple valet. It is he who is always responsible for enlivening the plays by his buffoonery, and for guaranteeing the successful reception of the works by the pathos and the charms of his acting.

As early as 1725, the whimsical taste of the Parisian public required Delisle to abandon philosophy and to enter other realms. He then had more difficulty in pleasing the spectators, and his success in this regard depended more and more on the talents of the inimitable Arlequin-Thomassin. The change of themes in Delisle's works, however, brought about a change in the role of his main character: his acting gradually drew nearer to the traditional simple acting of the zanni of the commedia dell'arte, and was less appealing to the French spectators. When Thomassin fell ill and left the stage in 1739, Delisle no longer knew how to win the public's favour. The death of the comedian consequently brought to an end the author's career as a dramatist.

Je tiens à remercier le Professeur E. J. H. Greene dont l'aide et les conseils m'ont été très précieux dans la préparation de cette thèse.

TABLE DES MATIERES

LISTE DES TABLEAUX



Dans les Ris comme dans les pleurs
Imitateur de la Nature,
Il sceut charmer les Spectateurs,
Et leur plait encore en peinture

THOMAS ANTOINE VICENTINI
DIT ARLEQUIN OU THOMASSIN
(1682-1739)

INTRODUCTION

Le but de cette étude est d'examiner le rôle joué par Arlequin dans les pièces de Delisle de la Drévetière, toutes représentées au Théâtre Italien à Paris pendant les années 1721 à 1739.

Delisle fut l'un des principaux pourvoyeurs de pièces de ce théâtre. Selon les recherches d'Henri Lagrave, les auteurs qui attirèrent le plus grand nombre de spectateurs à la Comédie Italienne entre 1715 et 1750 furent les suivants:

Auteur	Spectateurs[1]
1 Marivaux.............	237.000
2 Delisle..............	150.000
3 Boissy...............	123.000
4 Romagnesi............	119.000
5 Autreau..............	61.000

Cependant, il est important de rappeler que, tandis que Delisle eut seulement trois vrais succès chez les Italiens, Marivaux eut sept pièces qui furent constamment reprises et qui contribuèrent beaucoup aux chiffres du tableau ci-dessus.[2] La Surprise de l'amour, la pièce la plus jouée de ce dernier, eut 126 représentations,[3] mais Arlequin Sauvage et Timon le Misantrope la dépassèrent avec 171 et 177 représentations respectivement.[4] Aucune pièce de Marivaux n'attira plus de 42.000 spectateurs, mais Arlequin Sauvage en eut plus de 43.000 et Timon presque 69.000.[5] Delisle devint ainsi, avec son rival Marivaux, l'un des deux auteurs les plus rentables du Théâtre Italien, en adaptant ses personnages aux talents des Comédiens Italiens et surtout à ceux d'Arlequin.

Le caractère d'Arlequin, vedette de la plupart des pièces de Delisle, avait déjà subi des transformations au cours de son existence en Italie, mais ce fut après son entrée en France que son caractère évolua le plus. Entre 1671 et 1688, Domenico Biancolelli joua le premier zanni de la troupe, sous le nom d'Arlequin. Au rôle du valet ignorant il ajouta de l'esprit, de la ruse et de l'intelligence, retenant en même temps ses lazzi traditionnels. Ce n'était plus

l'Arlecchino rude et sot de la *commedia dell'arte*. Dès l'arrivée de la troupe de Luigi Riccoboni à Paris, en 1716, ce fut Arlequin-Thomassin qui en garantit les recettes.[6] Abandonnant son caractère plat et simple, il devint philosophe, amoureux et critique des moeurs, manifestant toujours ses traits naturels et gracieux de bouffon. Le but de Delisle fut, surtout au début de sa carrière, d'instruire en amusant, *castigare ridendo mores*, et ce fut Arlequin qu'il chargea de ce but. Son comique, franc ou larmoyant, égaya les spectateurs et contribua énormément aux succès que rencontrèrent les pièces de Delisle.

Nous commencerons cette étude par un résumé du peu de renseignements que l'on a sur la vie de Delisle. Avant d'aborder ses pièces, nous donnerons une brève histoire du zanni, et de la vie d'Arlequin en France avant 1740. Ensuite, nous passerons aux pièces individuelles, suivant l'ordre chronologique, afin d'établir le rôle d'Arlequin ou les changements de son emploi au cours de la carrière de Delisle. Ce n'est ni une étude des pièces elles-mêmes, ni des personnages divers qui s'y trouvent, et l'on ne traitera directement ni la *commedia dell'arte* ni le théâtre français. Le sujet de ce travail se limitera au rôle d'Arlequin tel qu'il se montre dans les pièces de Delisle de la Drévetière.

NOTES

1. H. LAGRAVE, Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750, Paris: Klincksieck, 1972, pp. 604-605.

2. Ibid., p. 605.

3. Ibid., p. 604.

4. Ibid., p. 605.

5. Ibid., pp. 604-605.

6. Et un peu plus tard, avec Marivaux, Silvia.

I. DELISLE DE LA DREVETIERE

Louis-François Delisle de la Drévetière naquit le 18 octobre, 1682, à Suze-la-Rousse (Drôme), près de Pierrelate en Dauphiné. Il fut fils du châtelain du lieu, Antoine de la Drévetière, sieur de L'Isle, originaire d'une bonne noblesse du Périgord, et de Louise Boyer, fille d'une famille riche du village voisin de Rochegude.

Ses parents lui fournirent une bonne éducation et, à cause de son intelligence vive, Delisle fut envoyé à Paris pour achever ses études, et il y étudia la philosophie et les classiques. Suivant les voeux de ses parents, il fit ensuite des études de droit, mais son amour des plaisirs et son goût des lettres l'amenèrent peu après à renoncer à l'étude des lois et à s'intéresser davantage à la littérature et au théâtre. En 1719 il débuta par une Ode sur la mort du roi de Suède.

Lorsque son père ne put plus le soutenir, Delisle commença à écrire des comédies pour le Théâtre Italien. Taciturne, fier et rêveur, il ne cherchait à se faire ni protecteurs ni amis. Il refusa de tenter de gagner les faveurs des grands "parce qu'il y avait, disait-il, trop à souffrir dans leurs antichambres".[1]

Comparé à Marivaux, Delisle a peu écrit, et n'est célèbre que grâce à trois et surtout à deux pièces, Arlequin Sauvage et Timon le Misantrope. Malgré ces beaux succès, il mourut dans l'indigence le 25 novembre, 1756, à l'âge de soixante-quatorze ans.

Delisle fut l'auteur des oeuvres dramatiques suivantes:

1721 Arlequin Sauvage, comédie en prose en trois actes. Paris: Hochereau, 1722, in-8°. Première représentation le 17 juin, 1721.

1722 Timon le Misantrope, comédie en prose en trois actes. Paris: Hochereau, 1722, in-12°. Première représentation le 2 janvier, 1722.

1723 Arlequin au banquet des sept Sages, comédie en prose en trois actes avec un prologue. Non-imprimé. Première représentation le 15 janvier, 1723.

1723 Le Banquet ridicule, parodie du Banquet des sept Sages, comédie en prose en un acte. Non-imprimé. Première représentation le 3 février, 1723.

1725 Le Faucon et les Oyes de Bocace, comédie en prose en trois actes avec un prologue. Paris: Flahault, 1725, in-12°. Première représentation le 6 février, 1725.
1727 Le Berger d'Amphrise, comédie en prose en trois actes. Non-imprimé. Première représentation le 20 février, 1727.
1727 Arlequin Astrologue, comédie en prose en trois actes. Non-imprimé. Première représentation le 13 mai, 1727.
1729 Abdili roi de Grenade, tragi-comédie en prose en trois actes, écrite en collaboration avec Mme Flaminia Riccoboni. Non-imprimé. Première représentation le 19 décembre, 1729.
1732 Danaüs, tragi-comédie en vers en trois actes avec trois intermèdes comiques, et des divertissements. Paris: 1784, in Petite Bibliothèque des Théâtres, in-12°. Première représentation le 21 janvier, 1732.
1734 Arlequin Grand Mogol, comédie en prose en trois actes. Non-imprimé. Première représentation le 14 janvier, 1734.
1738 Le Valet Auteur, comédie en vers en trois actes. Paris: Briasson, 1738, in-12°. Première représentation le 2 août, 1738.
1739 Les Caprices du Coeur et de l'esprit, comédie en prose en trois actes. Non-imprimés. Première représentation le 25 juin, 1739.

Delisle écrivit aussi de nombreux poèmes, fables, épîtres ou sonnets, qu'il donna pour la plupart à l'Almanach des Muses, et dont on publia les ouvrages suivants:

Essai sur l'amour-propre, poème où l'on démontre que l'amour-propre est en nous le mobile des vertus ou des vices, selon qu'il est bien ou mal entendu, et que les vrais intérêts de la vie et tout notre bonheur consistent à savoir le rectifier. 1738, in-8°.

Poésies diverses, savoir: épître aux beaux esprits; la Gazette poétique; le Voyage de l'amour-propre dans l'isle de la Fortune; Epître à Eucharis, et autres. 1739, in-8°.

Qu'a-t-il? Qu'a-t-elle? ou la République des oyseaux, Alexandre ressuscité et autres fables et contes allégoriques. Paris: 1739, in-8°.

La Découverte des longitudes avec la méthode facile aux navigateurs pour en faire usage actuellement. Paris: Cailleau, 1740, in-8°.

Chefs-d'oeuvre de La Drévetière de L'Isle. 1783, in-12°.

En tête de la liste des trente-quatre grandes pièces françaises

du Théâtre Italien qui ont attiré plus de 10.000 spectateurs, nous trouvons les deux premières pièces de Delisle.[2] Le tableau suivant donne les chiffres connus[3] pour chacune de ses pièces, toutes jouées chez les Italiens.

Pièce	Spectateurs	Représentations connues
Arlequin Sauvage....................	43.424	171
Timon le Misantrope.................	68.761	177
Arlequin au Banquet des sept Sages..	3.462	10
Le Banquet ridicule.................	1.947	7
Le Faucon et les Oyes de Bocace.....	32.622	119
Le Berger d'Amphrise................	...	1
Arlequin Astrologue.................	135+90+...	3
Abdili roi de Grenade...............	638	1
Danaüs..............................	1.806	4
Arlequin Grand Mogol................	...	...
Le Valet Auteur.....................	...	1
Les Caprices du coeur et de l'esprit	...	1
Au total....................	152.885 au moins/	495
Moyenne par représentation	309 au moins	

Timon eut donc presque 69.000 spectateurs en 177 représentations connues, et Arlequin Sauvage plus de 43.000 en 171 représentations. Quant aux pièces de Marivaux, le Jeu de l'amour et du hasard (1730) attira 42.066 spectateurs et n'eut que 101 représentations connues, et la Surprise de l'amour (1733) 40.426 spectateurs et 126 représentations, selon les recherches d'Henri Lagrave.[4] Timon reste l'unique pièce des Italiens qui ait attiré plus de 50.000 spectateurs,[5] mais il faut toujours tenir compte des lacunes des Registres du Théâtre Italien de 1725 à 1728, de 1733 à 1735, et de 1737 à 1740, huit saisons dont quatre figurent dans le tableau produit ci-dessus.

NOTES

1. X.de COURVILLE, Luigi Riccoboni, dit Lelio, Un apôtre de l'art du théâtre au XVIII[e] siècle, t. 2, l'Expérience française, Paris: Droz, 1945, p. 229.

2. LAGRAVE, op. cit., p. 603.

3. D'après C. BRENNER, The Théâtre Italien: its repertory, 1716-1793, Berkeley: University of California Press, 1961.

4. LAGRAVE, op. cit., p. 604.

5. Ibid.

II. L'HISTOIRE D'ARLEQUIN JUSQU'A 1740

Les Origines de son rôle

Les origines du rôle d'Arlequin, celui du zanni, sont un problème presque inexplicable. Il se peut qu'il soit issu du théâtre ancien. L'esclave étranger, un des bouffons de la comédie grecque de l'Antiquité, était vêtu tantôt d'une peau de chèvre, tantôt d'une peau de tigre aux couleurs variées, qui collait étroitement au corps de l'acteur.[1] Les documents les plus anciens de ce type le représentent avec un phallus.[2] Il portait à la main une baguette de bois blanc, sur la tête rasée un tout petit chapeau blanc ou noir, et sur le visage un masque brun, dont l'ensemble lui donnait l'air d'un jeune satyre.[3]

Selon la tradition romaine, les planipedes portaient des habits composés de petites pièces de plusieurs couleurs; ils avaient la tête rasée, le visage barbouillé de suie, le masque noir et les pieds enveloppés d'un cuir et sans talon.[4]

Il est possible que de ces deux types, l'Italie moderne ait fait son Arlequin. Elle lui a donné le masque, le chapeau et le sabre de bois du premier, les chaussures à semelle plate et le vêtement bigarré du second, et la naïveté, la malice, la gaieté et la ruse de tous les deux.

Il n'y a pas assez de preuves, pourtant, pour établir un lien ininterrompu avec les mimes anciens. Nicolini nous propose que les analogies, réelles ou imaginaires, entre les types de la commedia dell'arte et ceux du théâtre antique

> provano soltanto-poiché il foggiare tipi comici a scopo di satira è, per dirla alla Giambattista Vico, "proprietà eterna" dello spirito- che i vizi, le debolezze, i lati ridicoli dell'uomo sono stati, sono e saranno sempre i medesimi.[5]

L'Italie tant ancienne que moderne posséderait donc les mêmes facultés mimiques, et elle s'en servirait de la même façon.

L'étymologie du mot zanni est toujours contestée. Il y a ceux qui croient que le mot provient du mot latin sanni, dérivation de

sanna, qui signifie moquerie ou raillerie piquante.[6] Donc, un zanni, c'est un moqueur ou un bouffon, destiné à faire rire.

Par contre, il y en a qui pensent que le mot zanni dérive du nom Giovanni, nom familier d'un coquin ou d'un drôle, que les Toscans ont abrégé en Gianni, et dont les Lombards ont fait zanni.[7]

On prétend que les formes zanni, Giovanni et zuanne changeaient selon le dialecte de l'acteur. Pour distinguer les bouffons les uns des autres, un autre nom fut ajouté au préfixe zan, zane, zani, zanni ou zagni. Ce rôle étant très commun dans la commedia dell'arte, les noms de ceux qui le jouaient étaient variés. Riparini en donne quelques-uns dans son poème "l'Arlichino", qui date de 1718.

Arlichino, Trufaldino,
Trivellino, Tracagnino,
Tortellino, Naccherino,
Gradellino, Mezzetino,
Polpettino, Nespolino,
Bertolino, Fagiuolino,
Trappolino, Zaccagnino,
sia Pasquino, Tabarrino,
Passerino, Bagatino,
Bagolino, Temellino,
Fagottino, Pedrolino,
Fritellino, Tabacchino.[8]

L'étymologie du nom propre Arlequin est même plus difficile à déterminer. Vient-il du nom allemand Erlenkoenig, roi des Aunes et personnage légendaire qui se plaisait surtout à faire des niches aux simples mortels?[9] Du nom Charles Quint (Karlekin) qui dut subir une longue pénitence à cause de ses péchés?[10] Ou du mot italien lecchino qui signifie gourmand, lécheur de plats?[11] La gourmandise était l'un des traits essentiels du caractère des premiers Arlequins.

On a suggéré aussi que le nom Arlequin est un diminutif de harle ou herle, oiseau de rivière dont le plumage est noir violet, vert, blanc, gris, brun, roux et cendré.[12]

Une des explications moins vraisemblables est celle qui attribue l'origine du nom à l'un des comédiens italiens qui jouait à Paris sous le règne d'Henri III. On prétend qu'il fréquentait familièrement la maison du premier président du Parlement de Paris, Achille de Harlay (1536-1619), dont il recevait les faveurs. Par conséquent, ses camarades l'appelaient, par dérision ou par envie, Harlequino, le

petit protégé de Harlay.[13]

Peut-être qu'Arlequin tire son origine dans la tradition des diables bouffons qui, en France, s'appelaient aussi Herlequin, Hellequin ou Hennequin, qui étaient communs dans le théâtre médiéval français et qui y portaient un masque barbu et démoniaque.[14] D'après la superstition populaire, Hernequin, comte de Boulogne, se distingua dans des guerres soutenues contre les invasions normandes du neuvième siècle, fut blessé et mourut dans d'affreux tourments. A cause de ses péchés et de la désolation que sa cruauté avait produite en France, il fut condamné à chevaucher avec ses compagnons jusqu'à la fin du monde.[15] Selon Kennard, cette légende fut mêlée à celle de la cavalcata selvaggia, les âmes perdues à qui, montées sur des chevaux rapides et accompagnées de chiens bruyants, on attribue les bouleversements de la nature, pendant des nuits orageuses et surtout aux changements des saisons.[16] Ils devinrent des diables, puis des êtres absurdes, et au douzième siècle ils choisirent un roi qui était l'Arlequin ou le diable par excellence. Cette tradition donna naissance au personnage satanique dont le nom s'est transformé d'Hellequin en Herlequin, en Hernequin, et finalement en Arlecchino ou Arlequin. C'était le zanni qui surpassait les autres par sa bouffonnerie extravagante.[17]

Le Costume d'Arlequin

Ayant déjà évoqué les costumes des comédiens anciens grecs et romains, nous pouvons maintenant les comparer aux habits des zanni de la commedia dell'arte. Nicolini rejette les propositions de ceux qui voient l'origine du costume d'Arlequin dans la tradition des mimes de l'Antiquité. Il nous dit que les vêtements des premiers zanni, y compris ceux d'Arlequin, n'étaient point multicolores, mais entièrement blancs.[18] Il décrit ainsi les habits des zanni: pas toujours, mais parfois, une pèlerine courte et blanche jetée, le plus souvent, seulement sur l'épaule droite; une large chemise blanche avec une corde à la taille; un pantalon blanc, long et large; des chaussures simples et sans talon; du côté gauche, une bourse de cuir; et tantôt du côté droit, tantôt du côté gauche, la fameuse batte.[19]

L'élément le plus important de cet ensemble était assurément le

masque. Celui-ci fut fixé pour la première fois sous sa forme définitive par Simone da Bologna, qui jouait dans la troupe des Gelosi pendant le règne d'Henri III.[20] C'était un masque épouvantable dont deux yeux minuscules étaient percés dans des orbites énormes, et où le poil recouvrait la lèvre et les arcades sourcilières, accentuant l'aspect bestial du personnage. Au début, le masque couvrait tout le visage d'Arlequin. Puis il se divisa en demi-masque qui allait jusqu'à la la lèvre supérieure, et en mentonnière noire qui couvrait le menton et la lèvre inférieure. Les sourcils et la barbe étaient broussailleux et hérissés de poils hirsutes, le front plissé de fortes rides qui triplaient l'arc légèrement étonné des sourcils.[21] L'ensemble créa une bizarre expression de surprise, de sensualité et de ruse, et l'énorme loupe sous l'oeil gauche, la verrue et le teint noir produisirent une impression sauvage et diabolique.

Le premier portrait de date fixe se trouve dans un pamphlet de 1601 de Tristano Martinelli.[22] D'ailleurs, c'est un des premiers portraits d'Arlequin que nous possédions. Le costume y est composé d'un assemblage irrégulier de lambeaux d'étoffe diversement découpés et coloriés. Au temps d'Henri IV la jacquette était ouverte par devant et attachée par des rubans; le pantalon étroit collait au corps de l'acteur, et les deux vêtements étaient rapiécés par hasard.[23] Le comédien avait un demi-masque noir; la barbe noire et raide et une toque coupée comme celles du règne de François I et adornée d'une patte de lièvre ou d'une queue de lapin, symbole de la poltronnerie.[24] Cet accoutrement pourrait aussi être une tradition établie dès l'Antiquité, où l'on attachait une queue de renard ou des oreilles de lapin à ceux dont on voulait se moquer.[25] En plus, l'acteur portait une ceinture à laquelle était pendue une escarcelle, un sabre de bois, et des souliers très minces dont le cou-de-pied était recouvert par le pantalon.

Le costume d'Arlequin subit des changements au fur et à mesure que son caractère évolua. Au dix-septième siècle, les loques de son habit devinrent des triangles de diverses couleurs, mais disposés avec plus de régularité et reliés par un mince ruban jaune.[26] La jacquette s'allongea et, chez Dominique, elle fut embellie d'une collerette de mousseline.[27]

Plus tard encore, à la fin du dix-septième siècle, les triangles

d'étoffe devinrent des losanges allongés; la veste se raccourcit peu à peu; le pantalon se rétrécit, et le bicorne remplaça la toque.[28] Le masque, la mentonnière, la queue de lapin, la batte et la ceinture ne changèrent pas.

Aujourd'hui Arlequin se voit encore dans les théâtres des marionnettes, portant la chemise et le pantalon rapiécés de carreaux jaunes, rouges, verts, bruns et bleus; le masque; la mentonnière noire qui simule la barbe, et, en plus, une moustache et des sourcils blancs.

L'Arlequin de l'Ancien Théâtre Italien

Pendant toute son histoire, Arlequin jouit d'une popularité prodigieuse, et il fut en effet le roi de l'Hôtel de Bourgogne. C'est Arlequin qu'on venait applaudir, et c'est à lui qu'on consacra toute une série de canevas et de pièces, comédies 'di fatica' qui servaient à faire briller un acteur en particulier. Le nom d'Arlequin est celui qui se trouve le plus souvent dans les titres des comédies italiennes, et il en est le personnage principal de deux sur trois.[29] La recette fut généralement garantie lorsque son nom figurait dans le titre ou dans la liste des vedettes d'une pièce, et on l'y trouve sous d'innombrables déguisements et dans les situations, les conditions et les milieux les plus divers.

Arlequin était un "chaméléon qui prend toutes les couleurs".[30] Dans Arlequin Protée il jouait onze rôles successifs. A l'occasion il apparaissait comme femme: vieille, lingère, laitière, comtesse ou femme de chambre; comme homme et femme à la fois, dans Arlequin lingère du palais; incarné comme animal: âne, souris, cochon, chat, perroquet, chien, baleine ou aigle; et très souvent comme objet: caisse d'orangers, lanterne, guéridon, fauteuil, pagode, horloge, botte ou statue.

D'autre part, il changeait souvent de profession, et nous le trouvons parfois valet, baron, avocat, corsaire africain, courtisan, marchand, médecin, juge, sénateur romain, astrologue, philosophe, roi ou peintre. Il fut le héros de nombreuses parodies: Arlequin Jason, Endymion, Orphée, Thésée, Démétrius, Phaéton, Romulus, Persée, Bellérophone et Roland, parmi d'autres. Arlequin pouvait être manié de mille façons et il se trouvait assujetti à des renouvellements et à des reprises constantes.

Le public le reconnaissait sous ses maints déguisements, même travesti ou portant seulement une partie de son costume traditionnel. En dépit de toutes ses transformations, c'était toujours Arlequin qu'on voyait et applaudissait avec le même enthousiasme.

Le nom d'Arlequin s'est popularisé et a acquis beaucoup de sens divers.[31] Un arlequin est un personnage reproduisant le type et le costume d'Arlequin; un homme qui n'a point d'idées fixes ou de principes arrêtés; un bateau dont on se sert pour la chasse au gibier d'eau en rivière; une opale remarquable par la vivacité et par la variété de ses couleurs; un chat au pelage bigarré, et une espèce de colibri, petit oiseau destructeur de mouches, qui a dans son plumage du bleu, du cendré, du brun et du jaune. Un habit d'Arlequin est ce qui reste encore de comestible dans les assiettes après le service et ce mot vient de ce que ces restes sont composés de pièces et de morceaux assemblés au hasard comme un habit d'Arlequin.

Au théâtre, le manteau ou la draperie d'Arlequin est le nom donné aux châssis de droite et de gauche de la scène, supportant une draperie qui descend au-dessus de l'avant-scène, derrière la toile, et qui n'est visible que lorsque celle-ci est levée. Ce manteau tire son nom soit de l'habitude qu'avait Arlequin de s'élancer sur la scène par l'un ou l'autre de ces châssis, soit des peintures bigarrées dont la seconde toile est recouverte. Arlequin de Cayenne est le nom vulgaire d'un insecte du genre acrocine qui est gris verdâtre en dessous, d'un noir velouté en dessus avec des bandes et des taches rouges ou rosées, formant des bigarrures compliquées. L'expression "être comme Arlequin" signifie dire la vérité en riant. Les "trente-six raisons d'Arlequin" sont des raisons oiseuses, superflues et inutiles. "Etre arlequiné" veut dire être bigarré, orné de couleurs variées.

Arlequin est le nom vulgaire donné à un mollusque du genre porcelaine; une femme dont le travestissement consiste en un costume bigarré de la même manière que l'habit d'Arlequin; une danse de caractère propre au personnage d'Arlequin; et l'air sur lequel s'exécute cette danse. Une arlequinade est une pièce de théâtre où Arlequin joue le principal rôle; une posture, un geste ou une bouffonnerie d'Arlequin; par dénigration, un écrit ou une composition ridicule et,

par extension, une action inconséquente ou ridicule ou un discours inconvenant. Des arlequinets sont de petits Arlequins, et un pantomime arlequinade est un pantomime où figurent Arlequin et quelques autres personnages du théâtre italien.

La popularité du personnage d'Arlequin, comme nous l'avons vu, était très étendue dans le langage de ses contemporains et l'est encore aujourd'hui. Il a un nom heureux, comme celui de son ami Polichinelle, mais grâce à son caractère saillant, Arlequin a connu une plus grande vogue que celui-ci, et vit toujours dans l'esprit du peuple.

Le Caractère d'Arlequin

Le zanni Arlequin de la commedia dell'arte était, au début, un domestique rude, grossier et bestial, ayant des appétits démesurés. Il était insolent, plat, balourd, ignorant, peureux, imprudent et sot, tandis que son frère Brighella, lui aussi zanni et natif de Bergamo, était plutôt rusé et fourbe. On disait que, Bergamo étant bâti sur des collines, les habitants de la ville haute, tel que Brighella, étaient naturellement vifs, actifs et spirituels. Ceux qui habitaient la ville basse, par contre, à savoir Arlequin, étaient paresseux, ignorants et stupides.[32] Les deux zanni se tinrent à ces rôles complémentaires jusque vers le milieu du seizième siècle où Arlequin devint moins niais, quoiqu'il restât toujours gourmand et poltron. Vers la fin du dix-huitième siècle, Marmontel le décrit ainsi:

> Son caractère est un mélange d'ignorance, de naïveté, d'esprit, de bêtise et de grâce; c'est une espèce d'homme ébauché, un grand enfant qui a des lueurs de raison et d'intelligence, et dont toutes les méprises ou les maladresses ont quelque chose de piquant. Le vrai modèle de son jeu est la souplesse, l'agilité, la gentillesse d'un jeune chat, avec une écorce de grossièreté qui rend son action plus plaisante; son rôle est celui d'un valet patient, fidèle, crédule, gourmand, toujours amoureux, toujours dans l'embarras, ou pour son maître ou pour lui-même; qui s'afflige, qui se console avec la facilité d'un enfant, et dont la douleur est aussi amusante que la joie.[33]

Arlequin acquit un esprit mordant et fantaisiste, et il finit par ressembler plus à Brighella. Il fit de son mieux pour devenir malicieux,

se mêlant à toutes sortes d'affaires où il tirait profit de sa fourberie et de ses mensonges.

En 1660, une troupe de comédiens italiens s'établit à Paris d'une manière définitive. L'année suivante vit le début de Domenico Biancolelli, second zanni, sous le nom d'Arlequin. Locatelli, premier zanni, remplissait le rôle de Trivelin depuis 1653 et tous les deux jouaient des valets dont les rôles et les caractères étaient très semblables. En 1671, à la mort de Trivelin, Dominique devint premier zanni, gardant le nom d'Arlequin, et le rôle de celui-ci fut remplacé par le valet ignorant, Pierrot. Dominique transforma alors le caractère d'Arlequin. Il y ajouta de l'esprit, de la ruse, de l'expérience, de la morale, de l'intelligence, et même de la philosophie. Il enrichit son dialogue et ses bouffonneries d'un comique qui manquait de finesse, et d'une voix de perroquet. Autrement, le nouvel Arlequin ressemblait physiquement à l'ancien, il jouait le même rôle, et il pratiquait tous les lazzi traditionnels. A la suite de la mort de Dominique en 1688, Evaristo Gherardi lui succéda et les traditions établies par son prédécesseur se fixèrent.

Le 13 mai, 1697 marqua la clôture de la Comédie Italienne et l'expulsion de la troupe de Paris. Mais le personnage d'Arlequin ne quitta point la ville. Il se réfugia dans les foires de St. Germain et de St. Laurent. Les théâtres de la foire exploitèrent les personnages et le répertoire du Théâtre Italien, si aimés du public, et ils réussirent à maintenir l'esprit de la commedia dell'arte pendant les dix-neuf années d'absence des acteurs italiens.

Le Problème de la langue

A son retour à Paris en 1716, le Théâtre Italien trouva un public enthousiaste et sympathique. Pendant quelque temps, la comédie italienne était la grande vogue; tout le monde apprenait l'italien et les interprètes étaient très recherchés.

En 1717, cependant, le public français devenait plus difficile, et ceux qui ne comprenaient pas l'italien commençaient à se lasser du répertoire, composé uniquement de pièces et de canevas en cette langue.[34] Les comédiens essayèrent de s'adapter aux changements de goût des

spectateurs, et ils entreprirent l'étude du français.

Arlequin-Thomassin, pourtant, n'en était pas un des plus doués, et il ne faisait pas de progrès très rapides. "A l'égard d'Arlequin, il faut qu'il s'en tienne à son bergamasque jusqu'à ce qu'il soit rendu intelligible dans notre langue",[35] nous dit Boindin. En 1716, son dialogue devint une sorte de polyglotte où il essayait de parler all'improvviso et français et italien pour satisfaire à tous. Un soir où il récitait une fable et implorait l'indulgence et la patience des spectateurs à l'égard des efforts des comédiens, il leur demanda: "Je suis bien embarrassé: parlerai-je italien? parlerai-je français?" Il reçut la réponse suivante du parterre: "Parlez comme il vous plaira: vous ferez toujours plaisir."[36]

Mais Arlequin était plus favorisé que ses confrères, qui trouvaient plus de difficulté à plaire à leur public. Boindin nous affirme qu'"en français ou en italien, Arlequin laisse découvrir tous les jours de nouvelles perfections".[37] Ce fut enfin Gueullette qui conseilla à Lelio de distribuer un Argument en français avant la représentation d'une pièce pour que tout le monde en comprenne l'intrigue.[38] Peu après, on commença à intercaler régulièrement des scènes françaises dans les pièces. Les comédiens eurent recours encore une fois aux auteurs français comme ils l'avaient fait en 1682.[39] Jusqu'en cette année-là, les comédiens avaient écrit eux-mêmes les scènes en français et ils avaient joué, pour la plupart, des pièces à canevas qui ne fournissaient qu'un plan des lignes principales de l'action, qu'ils interprétaient selon les caprices de leur esprit et de leur imagination.

Les Italiens réussirent enfin à attirer des auteurs français, et le 25 avril, 1718, ils représentèrent leur première pièce française, Le Naufrage du Port à l'Anglais ou les Nouvelles Débarquées, de Jacques Autreau. Parmi d'autres qui suivirent Autreau, nous notons Marivaux, Saint-Foix, Boissy, Delisle, Fuselier, Panard, Moissy, Romagnesi, d'Allainval, Favart, Collé et Poinsinet. Les auteurs des grandes pièces les plus rentables furent Marivaux et Delisle. Entre eux, ils y contribuèrent dix-neuf pièces dont Tomasso Vicentini, dit Arlequin, était, sinon le principal, au moins l'un des principaux attraits.

Tomasso Antonio Vicentini

Vicentini naquit à Vicenza en 1683. Il avait joué de la tragédie pendant longtemps dans une troupe ambulante qui parcourait l'Italie. A Rome, il remplissait l'emploi des jeunes princesses. Un jour où il ne jouait pas, il assista à une représentation d'une compagnie rivale qui jouait la comédie all'improvviso. Il fut impressionné par l'art et par l'originalité du jeu, et il se fit partie de la troupe, où il jouait le rôle d'Arlequin et se fit une grande réputation.[40] A l'âge de trente-trois ans, il fut engagé par Luigi Riccoboni et vint à Paris avec le Nouveau Théâtre Italien.[41]

Thomassin débuta au Théâtre du Palais Royal le 18 mai, 1716, dans l'Inganno fortunato ou l'Heureuse Surprise. Les comédiens craignaient que sa voix claire et naturelle ne décût les spectateurs qui espéraient entendre de nouveau la voix de perroquet des anciens Arlequins. Les frères Parfaict nous disent:

> Il y a plusieurs scènes de nuit dans l'Heureuse Surprise; on en plaça une au commencement de la pièce. Lelio appelait Arlequin, son valet, qui d'abord ne répondait point et répondait ensuite par intervalles, paraissant se rendormir à chaque fois, après avoir répondu. Lelio l'allait chercher, l'amenait sur la scène, dormant tout debout; il l'élevait avec bien de la peine et lui parlait; Arlequin en lui répondant se laissait glisser à terre et se rendormait; son maître le relevait et Arlequin dormait sur son bras, etc... Enfin le public fut la dupe de cette scène, et après avoir ri et applaudi un demi-quart d'heure, sans que le nouvel Arlequin eut prononcé un seul mot, il n'eut plus le courage de le chicaner sur sa voix, lorsqu'il vint à se faire entendre, et lui permit d'être naturel sans tirer à conséquence.[42]

Thomassin portait sa ceinture sur les reins et non sur le haut des cuisses, comme le faisaient ses prédécesseurs, et il faisait saillir le ventre. Il était de petite taille, souple et leste. Il avait de jolies petites mains, il faisait des gestes gracieux, et ses pieds dansaient presque constamment. Sur la scène, il exécutait une arabesque de sauts et de pas. On s'étonnait des tours de force et de souplesse qu'il démontrait. Il était acrobate et faisait toujours des épreuves de gymnastique, tel que le lazzi de faire le tour du théâtre,

en courant en équilibre sur la balustrade des première, seconde et troisième loges.[43] Le public lui fit cesser ce lazzi qui était épouvantable et dangereux. Thomassin dansait et sautait et, dans le Festin de pierre, il faisait une culbute le verre à la main sans répandre une seule goutte de vin.[44]

Toutes ses émotions s'exprimaient acrobatiquement et il portait à merveille ses postures de douleur, de crainte, de colère et d'amour. C'est lui qui contribua au rôle d'Arlequin un élément de pathétique. Il était naturellement vrai, naïf, original et gai, mais il était aussi subtile et sensible. Il savait, par ses bouffonneries, égayer tout l'auditoire, puis, tout à coup, par un moment de silence ou par une posture de mélancolie et de douleur, l'attendrir et en arracher des larmes. Il agissait sur les sentiments des spectateurs, en passant de la plaisanterie et du rire aux larmes et au pathétique. Sa sensibilité frémissante et les grâces de son jeu lui acquirent vite l'adoration du parterre.

Vicentini était, cependant, d'humeur mélancolique. Brazier nous dit que "dévoré par une mélancolie qui menaça de le conduire au tombeau", il alla consulter le médecin Dumoulin qui ne le reconnut pas et qui lui conseilla comme ordonnance d'aller voir l'Arlequin du Théâtre Italien.[45] A la suite de la mort de sa femme le 28 février, 1731, Thomassin s'accoutuma à boire. D'après Gueullette, cette habitude fut la cause de la phtisie (tuberculose pulmonaire) dont il souffrait.[46] Il tomba gravement malade au carnaval du mardi gras de 1739 et quitta la scène. Sa maladie s'empira le 3 juillet et, suivant les conseils de Lelio et de Gueullette de renoncer au théâtre, il reçut les sacrements le 11 août. Le 19 août, 1739, il mourut de la phtisie et de la pneumonie[47] et fut enterré à Saint Laurent, sa paroisse.

Sous la plume des auteurs français, Arlequin perdit sa mentalité, sa psychologie et ses manières rustiques, et il adopta peu à peu ceux de la ville. Il abandonna son dialecte et devint moins italien et plus français au fur et à mesure qu'il s'adaptait à son nouveau pays. Dans l'Arlequin poli par l'amour de Marivaux (1720), il se montre subtile et sensible. Il perd un peu de sa rusticité et gagne de l'élégance et des raffinements. Toute l'évolution de son caractère se fait voir dans

cette pièce, où Arlequin devient amoureux et, par conséquent, plus touchant et plus humain, 'poli'.

Delisle, à son tour, en fait un 'philosophe' dans ses pièces de 1721 et 1722. Arlequin devient observateur critique et raisonneur des moeurs et des valeurs sociales de la civilisation de l'époque.

La contribution de Delisle au caractère d'Arlequin fournit à Marivaux d'autres sources de renouvellement. Dans les pièces de ce dernier, et surtout entre 1725 et 1730, la philosophie et la satire sociale prédominent. Des pièces comme l'Ile des Esclaves, l'Héritier de village, et l'Ile de la Raison marquent un changement de préoccupations chez l'auteur des surprises de l'amour. Au contraire, Delisle se détourne de la philosophie pour entrer dans le domaine de l'amour, en 1725, quand il écrit le Faucon et les Oyes de Bocace, pièce fort influencée par la Surprise de l'amour. Voyons maintenant le premier Arlequin 'philosophe'.

NOTES

1. M. SAND, Masques et bouffons (Comédie italienne), Paris: Lévy, 1862, t. 1, p. 69.

2. P. L. DUCHARTRE, La Comédie italienne; l'improvisation, les canevas, vies caractères, portraits, masques des illustres personnages de la Commedia dell'Arte, nouv. éd., Paris: Librairie de France, (1925), p. 126.

3. SAND, loc. cit.

4. Ibid., t. 1, p. 71.

5. F. NICOLINI, Vita di Arlecchino, Milan: R. Ricciardi, 1958, p. 7.

6. L. RICCOBONI, Histoire du théâtre italien, depuis la décadence de la comédie latine, réimpression (1ère éd. Paris: A. Cailleau, 1730-1731), Turin: Bottega d'Erasmo, 1968, t. 1, p. 8.

7. Ibid., t. 1, p. 9.

8. A. NICOLL, The World of Harlequin, a critical study of the commedia dell'arte, Cambridge, Grande Bretagne: Cambridge University Press, 1963, p. 69.

9. P. LAROUSSE, Grand Dictionnaire Universel du XIX[e] siècle, Paris: Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1866, t. 1, p. 640.

10. G. RAYNAUD, "La Mesnie Helliquin; le poème perdu du Comte Hernequin, quelques mots sur Arlequin", in: Etudes Romanes dédiées à Gaston Paris, Paris: E. Bouillon, 1891, p. 58.

11. LAROUSSE, loc. cit.

12. SAND, op. cit., t. 1, p. 74.

13. Ibid., t. 1, p. 73.

14. V. PANDOLFI, Histoire du Théâtre, Verviers: Gérard, 1968, vol. 2, p. 23.

15. J.S. KENNARD, Masks and marionnettes, 2[e] éd., Port Washington, N.Y: Kennikat Press, (1967), p. 72.

16. Ibid.

17. Ibid.

18. NICOLINI, op. cit., p. 5.

19. *Ibid.*, p. 9.

20. PANDOLFI, *op. cit.*, vol. 2, p. 13.

21. DUCHARTRE, *op. cit.*, p. 138.

22. NICOLL, *op. cit.*, p. 4.

23. SAND, *op. cit.*, t. 1, p. 72.

24. G. DOUTREPONT, *Les types populaires de la littérature française*, Bruxelles: Lamertin, 1926-1928, t. 2, p. 5.

25. SAND, *op. cit.*, t. 1, p. 73.

26. DUCHARTRE, *op. cit.*, p. 137.

27. T. NIKLAUS, *Harlequin or the rise and fall of a Bergamask rogue*, New York: G. Braziller, 1956, p. 76.

28. DUCHARTRE, *loc. cit.*

29. COURVILLE, *op. cit.*, t. 2, p. 61.

30. RICCOBONI, *op. cit.*, t. 2, p. 310.

31. Les définitions suivantes proviennent du *Grand Larousse Encyclopédique*, t. 1, p. 575; de la *Grande Encyclopédie*, t. 3, pp. 968-9, et du *Grand Dictionnaire Universel*, t.1, pp. 640-643.

32. SAND, *op. cit.*, t. 1, p. 74.

33. *Ibid.*, t. 1, p. 75.

34. COURVILLE, *op. cit.*, t. 2, p. 102. Citation de Boindin, qui note qu'en 1717 "les femmes abandonnent insensiblement le théâtre".

35. COURVILLE, *op. cit.*, t. 2, p. 160.

36. *Ibid.*, t. 2, p. 100.

37. *Ibid.*, t. 2, p. 160.

38. M. AGHION, *Le théâtre à Paris au XVIIIe siècle*, Paris: Librairie de France, 1926, p. 172.

39. PANDOLFI, *op. cit.*, vol. 2, p. 101.

40. NIKLAUS, *op. cit.*, p. 81.

41. Suivant la mort de Louis XIV, le duc d'Orléans demanda à son cousin, Antoine Farnèse, prince de Parme, de lui envoyer une troupe de bons acteurs italiens. Luigi Andrea Riccoboni, acteur, directeur, auteur dramatique, fut nommé le chef de cette troupe.

42. COURVILLE, op. cit., t. 2, p. 43.

43. Ibid., t. 2, p. 24.

44. G. ATTINGER, L'Esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français, réimpression (1ère éd. Paris: 1950), Genève: Slatkine Reprints, 1969, p. 49.

45. N. BRAZIER, Chroniques des petits théâtres de Paris, réimprimées avec notice, variantes et notes par Georges d'Heylli, Paris: Rouveyre et Blond, 1883, t. 2, p. 40.

46. T.-S. GUEULLETTE, Notes et souvenirs sur le Théâtre-Italien au XVIII[e] siècle, publiés par J.-E. Gueullette, Paris: Droz, 1938, p. 33.

47. Ibid., p. 64.

III. ARLEQUIN SAUVAGE

Arlequin Sauvage, comédie en trois actes, avec un divertissement, fut représenté le 17 juin, 1721, et remis au théâtre le 18 juin, 1723, augmenté de deux scènes. Ce fut le coup d'essai de Delisle et l'un des plus grands succès du Théâtre Italien. Sa célébrité fut si grande et si longtemps soutenue que, quinze ans plus tard, quand Voltaire annonça qu'il allait donner dans Alzire le contraste des moeurs américaines avec celles de l'Europe, quelqu'un lui répondit: "Je vois d'ici ce que c'est: c'est Arlequin Sauvage."[1] Le Mercure loua la pièce: "Tout est vrai, tout est simple et naïf dans cette Pièce; elle est assez régulière, la disposition heureuse et le caractère du Sauvage soutenu."[2] Dans sa Lettre à d'Alembert, datée le 20 mars, 1758, Rousseau révèle les raisons de son succès:

> Quand Arlequin Sauvage est si bien accueilli des spectateurs, pense-t-on que ce soit par le goût qu'ils prennent pour le sens et la simplicité de ce personnage, et qu'un seul d'entre eux voulût pour cela lui ressembler? C'est, tout au contraire, que cette pièce favorise leur tour d'esprit, qui est d'aimer et de rechercher les idées neuves et singulières. Or il n'y a point de plus neuves pour eux que celles de la nature. C'est précisément leur aversion pour les choses communes qui les ramène quelquefois aux choses simples.[3]

Arlequin Sauvage joue un rôle important dans l'évolution du mythe du bon sauvage. Au début du dix-huitième siècle, l'antithèse du civilisé et du sauvage se développait, et les ouvrages qui traitaient ce paradoxe affirmaient la bonté et la sagesse du sauvage en contraste avec la conduite et les valeurs sociales de l'Européen.

Les idées de l'exotisme et du dépaysement attiraient depuis longtemps l'imagination des gens. Parmi d'autres oeuvres, Arlequin, Empereur dans la Lune,[4] de Nolant de Fatouville, essayait de répondre à ce goût; les Amusements sérieux et comiques[5] de Dufresny amenaient un Siamois à Paris; le Diable Boiteux[6] est madrilène, et en 1721 parurent les Lettres Persanes de Montesquieu. Le 21 novembre, 1720,

les Comédiens Italiens jouèrent Panurge à marier, pièce française en trois actes de Jacques Autreau. Ici on introduit dans trois îles de la civilisation contemporaine un homme naïf et simple, symbole de l'antique santé, qui fait la critique de ce qu'il y trouve. Sept mois plus tard, Arlequin Sauvage suit cette innovation. Le voyageur d'autrefois est remplacé par le bon sauvage du Nouveau Monde.

La principale source d'inspiration de Delisle semble avoir été les Dialogues curieux entre l'auteur et un sauvage de bon sens qui a voyagé, de Louis Armand de Lom d'Arce, baron de Lahontan, publiés en 1703 et 1705. Lahontan s'y entretient de la religion, des lois, de la médecine et de l'amour avec le sage Adario, en réalité Kondiarok, chef des Hurons de Michillimakinac. Ce sauvage, qui avait voyagé en France et était retourné de libre choix à sa forêt américaine, manifeste volontiers son mépris des institutions et des moeurs européennes. Au cours de ce chapitre nous noterons quelques parallèles entre ses opinions et celles d'Arlequin au sujet de la civilisation du dix-huitième siècle.

Arlequin Sauvage est une pièce à tiroirs dont le plan est linéaire et épisodique. Le naufrage de Lelio pendant son retour d'Amérique est le prétexte pour faire entrer sur la scène tout un défilé de personnages. Le blocking de la pièce nous révèle la prédominance d'Arlequin. Il est présent dans treize sur quinze scènes et prononce plus de quarante pour cent des répliques.[7] A partir de la troisième, il est toujours en scène. Lelio, qui est de seconde importance, entre en scène sept fois seulement et il ne prononce que dix-sept pour cent des répliques. Il fait l'exposition de la pièce dans les deux premières scènes, nous préparant à l'entrée d'Arlequin, et nous présentant son ami, Mario. A la troisième scène il rencontre Arlequin et lui fait une leçon sur ce que c'est que les lois. Après cette courte introduction à la civilisation européenne, il lui laisse le champ libre pour découvrir pour lui-même les vertus et les vices de la vie contemporaine en France.

Les trois unités sont toutes respectées dans Arlequin Sauvage. L'action a lieu à Marseille dans une seule journée et elle est basée sur l'intrigue des amours de Lelio et de Flaminia et des obstacles qui

TABLEAU I

ARLEQUIN SAUVAGE

ACTE	I						II				III					NOMBRE DE REPLIQUES	NOMBRE DE SCENES
SCENE	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	1	2	3	4	5		
LELIO	6	7	27					3	45	22					4	114	7
MARIO		8								20					4	32	3
PANTALON				14											14	28	2
FLAMINIA				29										24	18	71	3
VIOLETTE				14										15	1	30	3
ARLEQUIN			27	40	28	1	29	4	44	10	1	45	1	35	9	274	13
SCAPIN	5															5	1
UN MARCHAND					29		8	4								41	3
UN PASSANT											45					45	1
L'HYMEN														2		2	1
L'AMOUR														3		3	1
UN ARCHER							23	4								27	2

s'opposent à leur union. De retour des Indes, et ramenant avec lui un sauvage américain, le jeune capitaine Lelio débarque à Marseille, en route pour rejoindre sa fiancée en Italie. A la première scène, il annonce à Scapin son dessein à l'égard d'Arlequin:

> c'est pour m'en ménager le plaisir, que j'ai défendu de l'instruire de nos coûtumes. La vivacité de son esprit, qui brilloit dans l'ingenuité de ses réponses, me firent naître le dessein de le mener en Europe avec son ignorance: je veux voir en lui la nature toute simple opposée parmi nous aux Loix, aux Arts & aux Sciences; le contraste sans doute sera singulier. (Acte I, sc. 1)

Nous voyons donc qu'un seul événement sert ici de prétexte pour faire briller le caractère d'Arlequin.

A première vue, il n'y a pas de différence entre le langage et le style bourgeois des personnages de la pièce. Arlequin, cependant, se distingue des autres, non par son langage, mais plutôt par sa franchise et son bon sens. Il est sauvage et étranger, et il n'a pas encore appris et, en plus, n'a nulle envie d'apprendre le langage fleuri des Européens. Il lui manque la politesse raffinée qu'exigent les civilisés, et sa droiture les étonne.

Jeux de scène

Arlequin est, bien entendu, la vedette de la pièce, et c'est surtout son jeu qui en a fait un succès prodigieux. Le Mercure nous dit:

> Le Sieur Thomassin, qui ne degenere point des Acteurs de la premiere reputation qui ont porté le masque d'Arlequin avant lui sur le même Theatre, a joué dans cette Piece avec ces graces naïves, & cet élegant badinage qui lui ont acquis la reputation du plus excellent Pantomime & du plus joli Comedien que nous eussions encore vû de cette espece. Reputation qu'il a beaucoup augmentée dans cette occasion, car on peut dire que son rôle contient presque toute la Piece, qu'il jouë precisément dans le vrai caractere qu'il soutient, & sans dire un seul mot d'Italien.[8]

En effet, tous les jeux de cette pièce sont destinés à Thomassin, et les objets physiques y jouent un rôle important. A la scène quatre du premier acte, Arlequin aperçoit la longue barbe de Pantalon, confond celui-ci avec une bête et crève de rire.

> Oh! le plaisant animal! je n'en ai jamais vû comme celui-là! Ah, ah, ah, la ridicule figure!...Dis-moi, comment appelles-tu cette bête-là?...Lui, un homme? ah, ah, ah, la drôle de figure! Dis-moi, Barbette, de quelle diable d'espece es-tu donc? car je n'ai jamais vû d'hommes, ni de bêtes faits comme toi. (Acte I, sc. 4)

Le jeu de l'allumette (Acte I, sc. 4) aussi aura sans doute été amusant pour les spectateurs. Arlequin allume une allumette et explique à Violette: "Allons dans mon pays: on presente une allumette aux filles; si elles la soufflent, c'est une marque qu'elles veulent vous accorder leurs faveurs; si elles ne la soufflent pas, il faut se retirer."[9] Il la présente à Violette qui s'amuse à la souffler, et il l'emporte dans ses bras, disant: "Ah! quel plaisir! Allons, ne perdons point de tems; il ne s'agit plus de complimens ici; venez ma belle." Pantalon se porte au secours de la jeune fille et explique à Arlequin qu'on va moins vite en France et que la violence n'y est pas permise. Le jeu de l'amour se termine là, et l'on promet à Arlequin de lui apprendre à faire l'amour à la manière du pays.

A la scène suivante, Arlequin examine la marchandise d'un colporteur et tombe sur le portrait d'une femme. Il croit y voir une femme véritable, et il la regarde attentivement. Sa naïveté nous offre du franc comique. Il commence à caresser le portrait, en disant:

> qu'elle est petite!...Petite mamour! Qu'elle est gentille! Mais comment diable l'a-t-on pû faire tenir là?...Je ne comprends pas qu'il puisse y avoir de si petites femmes. Fait-on celles là comme les autres? (Acte I, sc. 5)

Le marchand lui répond qu'on l'a faite avec un pinceau et Arlequin, crédule, s'en étonne:

> Ah, ah, ah! la plaisante chose, & les drôles d'instrumens que ceux dont on fabrique les hommes: ah! ma foi, ce pays est original en toute chose...je suis d'un pays d'ignorans, ignorantissimes; où les hommes sont si bêtes, qu'ils n'en sçauroient faire d'autres sans femmes. (Acte I, sc. 5)

La même scène nous offre le jeu de la perruque. Ne comprenant pas qu'il faut payer au marchand ce qu'il lui a pris, Arlequin décide de lui arracher la chevelure. Il lève son sabre et le marchand s'enfuit,

abandonnant sa perruque. Embrouillé, Arlequin pousse un cri:

> Oh, oh! Qu'est-ce donc que cela? cette chevelure n'est point naturelle....Comment, diable! à ce que je vois, les gens d'ici ne sont point tels qu'ils paroissent, & tout est emprunté chez eux, la bonté, la sagesse, l'esprit, la chevelure. Ma foi, je commence tout de bon à avoir peur, me voyant obligé de vivre avec de tels animaux.
> (Acte I, sc. 6)

Lorsqu'Arlequin demande à Lelio ce que c'est que l'argent, celui-ci lui en montre. Arlequin le prend et, comme un enfant plein de curiosité, il essaie de le manger. "C'est-là de l'argent? Cela est drôle. Ahi! il est dur comme un diable." (Acte I, sc. 3) C'est à Lelio encore une fois de lui en expliquer l'usage.

Le jeu le plus amusant est sans doute celui du miroir que Violette laisse tomber à la scène quatre du dernier acte. Arlequin ramasse le miroir, s'y voit et croit d'abord que c'est encore un portrait. Il s'exclame: "Ah, ah! tu portes aussi des hommes en poche: il est bien joli celui-là, il remuë." Diverti par les mouvements de l'homme qu'il y voit, Arlequin fait cent postures bizarres. "Ah, ah, ce drôle-là est boufon." Il continue à faire des grimaces et conclut que l'homme se moque de lui. Violette regarde et Arlequin, surpris de la voir dans la glace, marque son étonnement dans tous ses mouvements. C'est précisément dans ce genre de scène où Arlequin excelle, et Delisle a très bien exploité ses talents de pantomime. Arlequin est vraiment perplexe: "Oh! est-ce que tu es double? te voilà dans deux endroits tout à la fois...Regarde, regarde, elle rit aussi, ah, ah, ah! & cette autre aussi, ah, ah, ah!" Arlequin et Violette rient ensemble, et les rires d'Arlequin augmentent à mesure qu'il se voit rire. "Pardy voilà les plus drôles de corps que j'aye vû; ils font tout comme nous." Arlequin donne un baiser à Violette, et les deux figures dans la glace se baisent aussi. Le sauvage regarde derrière le miroir pour voir où ils sont et, en s'y regardant encore une fois, il ne voit plus Violette, et essaie de la retrouver. Enfin, Flaminia, divertie autant que l'auditoire par la comédie qui se déroule, apprend à Arlequin le secret de la glace, satisfaisant sa curiosité et évoquant son admiration.

Portée philosophique

Les lazzi d'Arlequin ont bien amusé les spectateurs du XVIIIe siècle, mais pour nous autres du XXe, l'intérêt de cette pièce se trouve surtout dans la philosophie qui y est exprimée. Arlequin, sauvage bon et naturel, devient, sous la plume de Delisle, critique de la société et de ses lois. "Blasmera qui voudra cette pièce d'être trop philosophique, c'est comme on dit, se plaindre de ce que la mariée est trop belle", écrit le marquis d'Argenson.[10]

Sincère et raisonnable, Arlequin juge sans prétention de tout ce qu'il trouve à son entrée dans l'Ancien Monde et son bon sens, sa simplicité et la vivacité de son esprit lui servent bien à faire une censure générale de la civilisation.

Arlequin Sauvage est la pièce la plus philosophique que nous possédions de Delisle, et l'auteur, par le moyen de son porte-parole Arlequin, critique la manière de vivre, les conventions linguistiques, l'amour et le mariage, le bien et la propriété, et le système judiciaire des Français. Il est audacieux: ce n'est qu'en mettant ses jugements dans la bouche d'Arlequin-Thomassin, si aimé des spectateurs, qu'il peut faire réussir la pièce. Le contraste du rôle du philosophe avec les lazzi qu'on attendait, et qu'on voyait, chez Arlequin, donne à la comédie une singularité frappante.

Manière de vivre

Dès son entrée en scène, on attend à ce qu'Arlequin soit impressionné et plein d'admiration pour le nouveau pays où il se trouve transporté, mais les premières paroles qu'il prononce sont celles de la condamnation du faste et du luxe des Français.

> Les sottes gens que ceux de ce Pays! les uns ont de beaux habits qui les rendent fiers; ils levent la tête comme des Autruches; on les traîne dans des cages, on leur donne à boire & à manger, on les met au lit, on les en retire; enfin on diroit qu'ils n'ont ni bras ni jambes pour s'en servir.
> (Acte I, sc. 3)

Arlequin se moque des habitudes qu'il trouve chez eux, et continue:

> j'y vois des Sauvages insolents qui commandent aux autres, & s'en font servir; & que les autres,

> qui sont en plus grand nombre, sont des lâches, qui ont peur, & font le métier des bêtes: je ne veux point vivre avec de telles gens.
> (Acte I, sc. 3)

Dans le monde sauvage, tous les hommes sont nés égaux. Arlequin ne comprend pas l'inégalité qui existe entre les Européens.[11]

Il a horreur de la fausseté qu'il voit partout. Il n'aime que la vérité et, habillé en petit-maître pour plaire à Lelio à l'occasion de la fête, il se sent faux et ridicule.

> Me voilà drôlement beau! une chevelure empruntée, un habit beau à la verité, mais qu'est-ce que tout cela a de commun avec moi, puisque ces beautés ne sont pas les miennes? (Acte III, sc. 1)

Flaminia et Violette l'admirent, pourtant, et Arlequin conclut que la philosophie des beaux vêtements est vraiment méprisable lorsque Flaminia affirme ce que Lelio lui avait appris: un bel habit semble augmenter le mérite.[12] "Il n'y a pas un Sauvage, pour bête qu'il fût, qui ne crevât de rire, s'il sçavait qu'il y a d'honnêtes gens dans le monde, qui jugent du mérite des hommes par les habits" (Acte III, sc. 4), répond Arlequin. Il a raison: c'est le paraître plutôt que l'être qui intéresse les Européens, qui suscite la vanité et l'hypocrisie chez eux et qui, par conséquent, les éloigne de la vérité.

Lorsqu'Arlequin apprend ce que c'est qu'un miroir (Acte III, sc. 4), il lui vient à l'esprit une idée ingénieuse: pourquoi ne pas en faire de plus utiles qui représenteraient l'âme et la pensée au lieu de la figure, afin de voir clair dans le coeur de l'homme et de pénétrer la mauvaise foi.

Conventions linguistiques

L'une des manifestations les plus claires de la mauvaise foi se fait voir dans l'usage des conventions linguistiques. Lelio apprend à Arlequin que lorsque l'on offre quelque chose à un autre dans le monde civilisé, on doit l'accompagner de compliments et de politesses qui augmentent la valeur de la chose. Et il lui en donne un exemple:

> Au lieu de te dire grossierement: Arlequin, viens dîner avec moi; je te salue poliment, & je te dis: mon cher Arlequin, je vous prie très

> humblement de me faire l'honneur de venir dîner avec moi. (Acte I, sc. 3)

Le sauvage estime cette sorte de discours inutile, et l'avantage que l'éducation produit chez les hommes très petit. Il préfère le discours franc et droit.[13] Néanmoins, il montre à Violette les jolies choses que le capitaine lui a apprises à dire.

> Ecoutez. Mademoiselle, je rends graces à mon heureuse étoile qui m'a tiré des forêts de l'Amérique pour...pour....des forêts de l'Amérique pour....Foin de ma mémoire, j'ai oublié tout ce que j'avois appris.
> (Acte III, sc. 4)

En réfléchissant, il trouve qu'il y avait, dans le compliment qu'il avait appris, des choses qu'il ne pensait pas. Il explique:

> Par exemple, il y avoit que je voudrois mourir pour elle, & cela n'est pas vrai; ainsi j'étois fâché de le dire à Violette, de crainte de la tromper, & cela fait que je ne suis pas si fâché de l'avoir oublié. (Acte III, sc. 4)

Tout ce qui ne vient pas du fond du sentiment est hypocrite et Arlequin le condamne. Le premier compliment qu'il avait fait à Violette, tout composé de métaphores, valait beaucoup plus:

> Vous êtes plus belle que le plus beau jour; vos yeux sont comme le Soleil & la Lune lorsqu'ils se lèvent, votre nez est comme une montagne éclairée de leurs rayons, & votre visage une plaine charmante où l'on voit naître des fleurs de tous les côtés. (Acte I, sc. 4)

Au moins, il était naturel et sincère, car Arlequin attribuait à Violette les qualités de tout ce qui lui était le plus cher. Les conventions linguistiques qui ont tant d'importance pour les Européens raffinés et hypocrites n'ont aucune signification pour le sauvage du Nouveau Monde.

Commerce

Lorsque Lelio explique à Arlequin que l'éducation rend les civilisés humains et charitables, les fait entrer dans les peines d'autrui, et les engage à prévenir leurs besoins, il finit par lui dire que c'est grâce à l'éducation que

> -dans ce pays on trouve à sa porte tout ce dont on a besoin, sans se donner la peine de l'aller chercher: on n'a qu'à parler, & sur le champ on voit cent personnes qui courent pour prévenir vos besoins.
> -Quoi! l'on vous apporte ici tout ce que vous demandez pour vous épargner le peine de l'aller chercher vous-même? (Acte I, sc. 3)

demande Arlequin avec admiration.

Donc, lorsqu'il rencontre le marchand qui lui offre toute sa marchandise, Arlequin comprend mal qu'il faut la payer. Il prend la marchandise "de bonne amitié", pour faire plaisir au colporteur. Quand celui-ci se fâche, Arlequin se croit trompé et il veut se venger de lui.

L'Amour

Bientôt après son arrivée, Arlequin trouve que l'amour chez les Français est bien différent de ce qu'il est dans la forêt. Le jeu de l'allumette des sauvages évite tous les discours inutiles exigés par la société. Dire de jolies choses, afin de gagner le coeur d'une maîtresse et d'obtenir d'elle la permission de lui faire des caresses, semble à Arlequin une perte de temps. Il est sensualiste, et il pense que les autres sont fous de défendre ce qui fait plaisir. Il aurait bien préféré que Violette fût de "ces honnêtes filles qui offrent aux passans ce qui leur fait plaisir" (Acte I, sc. 4). Il veut aller droit au noeud de la question, faire l'amour à la sauvage; mais on lui demande de se plier aux coutumes de son nouveau pays.

Le cas de Flaminia est encore plus grave. Ici il n'est pas simplement question d'accepter ou de refuser un amant. Pantalon, ayant d'abord offert sa fille en mariage à Lelio, retire sa parole après le naufrage de celui-ci, et la donne à Mario, homme riche et tendre. Pourtant, même si Lelio n'est plus riche, Flaminia l'aime toujours. Les deux soupirants décident de résoudre le problème par le moyen d'un duel. Arlequin arrive, les arrête et leur conseille de remplacer les passions par la raison et la sagesse. Il leur demande: "celui qui tuera l'autre, épousera donc cette fille?...car si c'est lui qu'elle aime, & que tu le tuë, elle te haïra davantage, & ne te voudra pas."

(Acte II, sc. 4) Arlequin n'est pas bête, et Mario et Lelio reconnaissent les lumières de sa raison. Comme le dit Lelio: "Arlequin n'est qu'un Sauvage; mais sa raison toute simple lui suggère un conseil digne de sortir de la bouche des plus sages." (Acte II, sc. 4)

A la fête de l'Hymen et de l'Amour, Flaminia s'oppose aux voeux de son père. Arlequin est choisi comme arbitre et il règle l'affaire de façon ingénieuse. A l'égard de Lelio, il dit à Flaminia: "Si tu n'aimois que son bien, tu ne dois pas l'épouser, parce qu'il n'a plus ce que tu aimois; mais si tu n'aimes que lui, tu dois l'épouser, parce qu'il a encore tout ce que tu aimes." (Acte III, sc. 5) Arlequin condamne les mariages de convenance, si communs à l'époque, en faveur des mariages d'amour fondés sur des sentiments réciproques et sincères. Lorsque Mario approuve cette liaison, Lelio se révèle et se déclare aussi riche que jamais. Il n'y a plus d'obstacles: c'est un mariage convenable à tous, qui satisfait à toutes les exigences et de l'amour et de la société.

Le Bien et la propriété

Ce n'est qu'après avoir libéré son sauvage des mains de l'archer que Lelio lui explique les principes du bien et de la propriété:[14]

> Nous ne vivons point ici en commun, comme vous faites dans vos forêts; chacun y a son bien, & nous ne pouvons user que de ce qui nous appartient; c'est pour nous le conserver que les Loix sont établies: elles punissent ceux qui prennent le bien d'autrui sans le payer; & c'est pour l'avoir fait que l'on vouloit te pendre.
> (Acte II, sc. 3)

Lorsqu'Arlequin apprend que l'argent est une sorte de caution qui vaut mieux que toutes les paroles du monde, il en demande à Lelio qui, d'après lui, dit tant de menteries. Lelio lui répond que l'argent ne se donne pas et que, pour avoir toutes choses sans soins et sans peine, il faut le gagner. Cette leçon est la plus dure de celles qu'apprendra notre sauvage. Lelio lui explique qu'

> il y a deux sortes de gens parmi nous, les riches & les pauvres. Les riches ont tout l'argent, & les pauvres n'en ont point...Ainsi, pour que les pauvres en puissent avoir, ils sont obligés de travailler pour les riches, qui leur donnent de cet

argent à proportion du travail qu'ils font pour eux. (Acte II, sc. 3)

Mais les riches, qui passent leur vie à dormir, à se promener, à se divertir et à faire bonne chère sont, malgré tout, très malheureux, parce que

> les richesses ne font que multiplier les besoins des hommes: les pauvres ne travaillent que pour avoir le necessaire; mais les riches travaillent pour le superflu, qui n'a point de bornes chez eux, à cause de l'ambition, du luxe & de la vanité qui les dévorent: le travail & l'indigence naissent chez eux de leur propre opulence. (Acte II, sc. 3)

A la fin de ce discours, Arlequin conclut que les riches sont en effet plus pauvres que les pauvres mêmes, parce qu'ils manquent de plus de choses.

Il s'emporte contre les paradoxes, les illusions et l'imbécillité des civilisés.

> Je pense que vous êtes des fous qui croyez être sages, des ignorans qui croyez être habiles, des pauvres qui croyez être riches, & des esclaves qui croyez être libres...Vous êtes fous, car vous cherchez avec beaucoup de soins une infinité de choses inutiles; vous êtes pauvres, parce que vous bornez vos biens dans l'argent, ou d'autres diableries, au lieu de joüir simplement de la nature comme nous, qui ne voulons rien avoir, afin de joüir plus librement de tout. Vous êtes esclaves de toutes vos possessions, que vous préférez à votre liberté & à vos frères, que vous feriez pendre s'ils vous avoient pris la plus petite partie de ce qui vous êtes inutile. Enfin vous êtes des ignorans, parce que vous faites consister votre sagesse à sçavoir les Loix, tandis que vous ne connoissez pas la raison, qui vous apprendroit à vous passer de Loix comme nous...Votre plus grande folie est de croire que vous êtes obligés d'être fous.
> (Acte II, sc. 3)

Arlequin apprend ensuite qu'il est au rang des pauvres, n'ayant pas d'argent, et qu'il sera obligé de travailler pour vivre. Il se désespère et pleure, reprochant à Lelio de l'avoir tiré de son pays pour lui apprendre qu'il est pauvre. En Amérique, il était heureux, à lui-même son roi, son maître et son valet. En France, il n'est que malheureux,

misérable et esclave. Le pathétique et la douleur d'Arlequin, suscitant des larmes aux spectateurs, poussent Lelio à lui offrir tout ce qu'il lui faut pour être heureux. Etre dépendant semble au sauvage le comble de l'inhumanité, et il le refuse nettement. Il ne veut rien recevoir de son maître; il veut être un homme libre et rien de plus,[15] et il implore à Lelio de le renvoyer dans ses forêts pour qu'il y puisse oublier tout le cauchemar qu'il a vécu depuis son arrivée en Europe.

Système judiciaire

L'une des révélations les plus épouvantables pour Arlequin est celle du système judiciaire des Français. Lorsqu'il apprend que les lois sont établies pour retenir les hommes civilisés dans leurs devoirs et pour les rendre sages et honnêtes, il répond: "Si vous avez besoin de Loix pour être sages & honnêtes gens, vous êtes fous & coquins naturellement: cela est clair...si la raison apprend à faire le bien & à fuir le mal, cela suffit, il n'en faut pas davantage." (Acte I, sc. 3) Rassuré que les Européens ont de la raison, il ne comprend pas pourquoi ils ont besoin d'autre chose. Peu à peu, il arrive à la conclusion que, dans le fond, les Européens ne valent rien, mais que les lois les rendent meilleurs et plus heureux que les sauvages, et il remercie Lelio de l'avoir amené en France.

S'il faut des lois pour rendre les civilisés sages et honnêtes, les sauvages, par contre, sont nés bons: il ne leur faut pas de lois pour s'améliorer. Arlequin s'explique à Flaminia comme suit:

> je suis d'un grand bois où il ne croît que des ignorans comme moi, qui ne sçavent pas un mot de Loix; mais qui sont bons naturellement. Ah, ah! nous n'avons pas besoin de leçons, nous autres, pour connoître nos devoirs; nous sommes si innocens, que la raison seule nous suffit.
> (Acte I, sc. 4)

Sa rencontre avec le colporteur lui montre, cependant, que, pour vivre parmi les civilisés, il lui faut davantage. Arrêté, menacé d'être amené en prison, sa seule erreur n'est que d'avoir pris tout au pied de la lettre.

Au cours de son entretien avec le passant (Acte III, sc. 2), Arlequin apprend ce que c'est qu'un procès, un avocat, un procureur, la chicane et la formalité. On lui explique qu'au fond,

> les Loix sont sages, les Juges éclairés & honnêtes gens; mais la malice des hommes qui abusent de tout, se sert de l'autorité de la Justice pour soutenir l'iniquité. Comme il faut continuellement de l'argent, les pauvres ne peuvent faire valoir leurs droits, & les autres s'épuisent.[16] (Acte III, sc. 2)

Arlequin condamne les injustices de l'homme civilisé: "Les gens de ce pays ont le diable au corps pour faire argent de tout; ils vendent jusqu'à la justice." Ce sont encore une fois les biens qui corrompent la société.[17]

Après avoir fait tant d'observations et de raisonnements, Arlequin explique aux autres: "Je connois que tout ce que les Loix peuvent faire de mieux chez vous, c'est de vous rendre aussi raisonnables que nous sommes, & que vous n'êtes hommes qu'autant que vous nous ressemblez." (Acte III, sc. 5) La raison et la nature des sauvages tout simples l'emportent sur celles des nations civilisées et corrompues.

Jean-François de La Harpe rangea Arlequin Sauvage au nombre des premiers drames "où les sophismes aussi captieux que pernicieux dans les écrits de Rousseau, aient été produits sur la scène, non pas en facéties bouffonnes, mais en action et en dialogue."[18] Pouvons-nous voir en Delisle un précurseur de Jean-Jacques Rousseau?[19] La suite de cette thèse fera voir qu'il serait bien difficile de soutenir cette proposition. Delisle n'était pas aussi révolutionnaire qu'on pourrait le croire. Le paradoxe entre la nature et la civilisation était très courant à l'époque, et Delisle n'en était qu'un des interprètes les plus fins. Le jeu et les lazzi d'Arlequin-Thomassin sont bien autre chose que la prose rythmée de Rousseau. Rien n'empêche, pourtant, que Rousseau ait pu être impressionné par la pièce de Delisle qu'il aurait bien pu voir plus d'une fois sur la scène italienne.

Comparons maintenant la satire mordante et générale de l'Arlequin sauvage à celle que nous trouvons chez l'Arlequin changé d'âne en homme.

NOTES

1. J.-F. LA HARPE, Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne, Paris: Agasse, 1798, t. 12, p. 546.

2. Mercure de France, le, réimpression (1ère éd. 1721-), Genève: Slatkine Reprints, juin-juillet, 1721, p. 60.

3. J.-J. ROUSSEAU, "Lettre à M. D'Alembert sur les Spectacles", 7e éd. rev., Paris: Hachette, 1918, p. 30.

4. Représenté pour la première fois le 5 mars, 1684.

5. Publiés à Paris en 1699 chez Barbin.

6. Publié à Paris en 1707 chez Barbin.

7. Voir le blocking, p. 25.

8. Mercure de France, le, loc. cit.

9. LAHONTAN, Dialogues curieux entre l'auteur et un sauvage de bon sens qui a voyagé, et Mémoires de l'Amérique septentrionale, réimpression (1ère éd. 1703 et 1705), publiés par G. Chinard, Baltimore: John Hopkins Press, 1931, pp. 229-230. Ici, Lahontan donne l'explication suivante:

   > Courir la luméte parmi vous autres (sauvages), est ce qui s'appelle chez nous, chercher avanture. Tous vos jeunes Gens courent cette luméte tant que la nuit dure. Les portes des Chambres de vos filles sont ouvertes à tous Venans; & s'il se présente un jeune Homme qu'elle n'aime pas, elle se couvre la teste de sa couverture. C'est à dire qu'elle n'en est point tentée. S'il en vient un second, peut-estre elle luy perméta de s'asseoir sur le pied de son lit, pour parler avec elle, sans passer outre. C'est à dire qu'elle veut ménager ce drôle-là pour avoir plusieurs cordes à son arc; en vient-il un troisiéme qu'elle veut duper, avec une plus feinte sagesse, elle luy perméta de se coucher auprés d'elle sur les couvertures du lit. Celuy-ci est-il parti, le quatriéme arrivant trouve le lit et les bras de la fille ouverts à son plaisir, pour deux ou trois heures.

   Deux planches du livre, p. 116, portent les sous-titres suivants: "Sauvage portant l'alumete au lit de sa maitresse qui ne voulant

pas ladmetre auprés delle, se couvre le visage de sa couverture", et "sauvage portant l'alumete au lit de sa maitresse qui consent de ladmetre, en éteignant cette allumete."

10. R.L. ARGENSON, Notices sur les Oeuvres de Théâtre, II, in: Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, t. XLIII, p. 657.

11. Sujet que Rousseau reprendra plus tard dans son "Discours sur l'origine et les fondements de l'Inégalité".

12. On trouve le même thème dans les Dialogues, p. 225, où Adario dit à Lahontan: "Car à quoy serviroit l'or & l'argent des François, s'ils ne les employoient à se parer avec de riches habits? puisque ce n'est que par le vêtement qu'on fait état des gens."

13. Dans les Dialogues, pp. 207-208, Adario condamne la mauvaise foi:

> Dis moy, la Civilité ne se réduit-elle pas à la bienséance & à l'affabilité? Qu'est ce que bienséance? N'est-ce pas une gêne perpétuelle, & une affectation fatiguante dans ses paroles, dans ses habits, & dans sa contenance?...Pourquoy mentir à tout propos, & dire le contraire de ce qu'on pense?

14. Dans ses Mémoires, p. 95, Lahontan nous dit:

> Les sauvages ne connoissent ni tien, ni mien, car on peut dire que ce qui est à l'un est à l'autre...Ils trouvent étrange que les uns ayent plus de bien que les autres, & que ceux qui en ont le plus sont estimez davantage que ceux qui en ont le moins.

15. Adario décrit cet état dans les Dialogues, pp. 184-185, lorsqu'il proclame: "Je suis maître de mon corps, je dispose de moy-même, je fais ce que je veux, je suis le premier & le dernier de ma Nation; je ne crains personne, & ne dépens uniquement que du grand Esprit."

16. Dans les Dialogues, pp. 187-188, Adario aussi condamne le système judiciaire français, lorsqu'il demande à Lahontan:

> Mais, di-moy, que penses-tu de ces Juges? Est-il vrai qu'il y en ait de si ignorans comme on dit, & d'autres si méchans, que pour un Ami, pour une Courtisane, pour un grand Seigneur, ou pour de l'argent, ils jugent injustement contre leurs consciences?...Ha! malheureux, que vous estes à plaindre d'estre exposés à des Lois auxquelles vos Juges ignorans, injustes & vicieux contreviennent autant par leur conduite particulière qu'en l'administration de leurs Charges. Ce sont-là ces équitables Juges qui manquent de droiture, qui ne raportent leur Emploi qu'à leurs intérêts, qui n'ont en veüe que de s'enrichir, qui ne sont accessibles qu'au démon de l'argent, qui n'administrent la justice que par un principe d'avarice, ou par passion, qui autorisant le crime

exterminent la justice & la bonne foy, pour donner cours à la tromperie, à la chicane, à la longueur des procez, à l'abus & à la violation des sermens, & à une infinité d'autres désordres."

17. Dans les Dialogues, p. 199, le sauvage dit: "Cet argent est le Pére de la luxure, de l'impudicité, de l'artifice, de l'intrigue, du mensonge, de la trahison, de la mauvaise foy, & généralement de tous les maux qui sont au Monde.

18. LA HARPE, loc. cit.

19. D'après Rousseau, l'homme est né bon, et c'est la société qui le corrompt.

IV. TIMON LE MISANTROPE

Comédie en prose et en trois actes, précédée d'un prologue, et avec des divertissements, Timon le Misantrope fut représenté pour la première fois chez les Comédiens Italiens le 2 janvier, 1722.[1] Le 27 janvier de la même année, Timon fut joué devant la Cour avec un fort grand succès, et le 18 juin, 1723, Delisle le remit au théâtre augmenté de deux scènes et sans prologue.[2] La distribution des acteurs fut la suivante: Lelio joua le rôle de Timon, Thomassin celui d'Arlequin, et Silvia sans doute le rôle d'Aspasie.

Un résumé de Timon le Misantrope parut dans le Mercure de janvier, 1722, et il y eut de nombreuses éditions de la pièce. Elle fut traduite en anglais, en flamand et en hollandais.[3]

Timon eut un succès prodigieux, et fut repris tout le long du siècle.[4] Ce fut l'une des pièces les plus prestigieuses du répertoire des Comédiens Italiens, et elle devint la pièce la plus réussie de la première moitié du dix-huitième siècle.[5] Du début de l'année 1722 à la clôture de Pâques, elle eut trente-huit représentations.[6] Son succès au XVIII[e] siècle fut plus grand que celui de n'importe quelle pièce de Marivaux, et il dépassa de beaucoup celui d'Arlequin Sauvage.

Le Mercure s'en montra très enthousiaste:

> Cette pièce nous fait voir un nouveau genre de comédie qui a été inconnu aux anciens & aux modernes, & qui ne ressemble à rien de ce qu'on a vû jusqu'à present. Tout est simple, naïf, & la Metamorphose est employée avec tant d'art, qu'elle fait sortir la verité toute nuë du sein de la nature, & le comique de la nature & de la verité.[7]

L'approbation de Danchet du 18 février, 1722, témoigne de son succès:

> Cette piéce m'a paru d'un caractère à plaire toujours, elle est pleine de morale, mais cette morale est égayée par les enjouëmens d'un vrai comique, & l'Auteur en joignant ainsi l'utile à l'agréable, a montré qu'il est capable de

> marcher sur les traces des grands Maîtres qui se sont appliquez à ce genre d'écrire. Je crois que l'impression de son ouvrage confirmera les applaudissemens qu'ila reçûs du Public dans les représentations. [8]

La source d'inspiration de Delisle fut le Dialogos de Lucien de Samosate, écrivain grec du deuxième siècle. Son oeuvre fut fréquemment traduite, connut une grande vogue aux dix-septième et au dix-huitième siècles, et fut imitée à plusieurs reprises.[9] Quoiqu'il base sa pièce sur le Timon de Lucien, Delisle met l'accent non sur la misanthropie de Timon, mais plutôt sur la tentative réussie de le réconcilier avec l'humanité.[10] L'apostrophe que Timon fait à Jupiter, la descente de Mercure et de Plutus sur la montagne, et quelques traits des deux amis de Timon, qui viennent pour le féliciter de sa fortune, sont d'après Lucien. Les rôles d'Aspasie et d'Eucharis, et la transformation de Timon sont de l'invention de Delisle.

Les unités de temps et d'action sont respectées. L'action a lieu en une seule journée, et toute l'intrigue de la pièce est destinée à corriger la misanthropie de Timon. Le lieu de l'action est d'abord, dans le prologue, chez les Dieux, et puis sur terre, près d'Athènes.

Le vol de l'or de Timon qu'effectue Arlequin ne respecte pas les bienséances. Delisle prévit la protestation du public à propos de cet acte et, dans la préface, il prépare sa défense. Il affirme qu'Arlequin hésite à prendre les biens de Timon, et que Mercure n'a d'autre moyen pour le persuader que de l'abandonner aux Passions, qui le séduisent. Delisle ajoute:

> Si l'on examine la chose, on verra qu'il n'y a que le nom de vol; c'est un Dieu qui reprend à Timon les biens qu'il lui avoit donnés, et qui ne les reprend que pour le corriger et les lui rendre ensuite avec plus d'utilité; il se sert d'Arlequin...sans corrompre son coeur ayant soin de lui persuader cette action par des raisons apparentes de justice, de devoir et d'amitié; ce vol n'est donc qu'un jeu de Mercure, qui n'a qu'un objet de charité pour Timon.

Structure

La structure de Timon est linéaire; c'est une pièce à tiroirs. Le point de départ est la retraite du monde de Timon, misanthrope, et son invocation aux Dieux de punir ses anciens amis qui, fidèles dans sa prospérité, l'ont abandonné après sa chute. L'âne de Timon, métamorphosé en Arlequin, domine la pièce. Il est présent dans quinze sur vingt-trois scènes et prononce quarante pour cent des répliques.[11] Timon, par contre, est présent dans quatorze scènes mais il n'a que vingt-cinq pour cent des répliques. Bien qu'il soit la vedette du titre, il ne l'est pas de l'action de la pièce.[12] Le rôle de Mercure comme Dieu et sous la forme d'Aspasie est de troisième importance: il prononce soixante-quatre répliques et est présent dans six scènes. C'est lui qui joue le rôle de deus ex machina à la fin de la pièce.

Il y a sept scènes de monologue, presque le tiers des scènes de la pièce, et neuf scènes à deux personnages. Donc, soixante-dix pour cent des scènes sont à un ou à deux personnages, ce qui diminue un peu l'intérêt dramatique. Courville critique cet aspect de la pièce:

> Timon le Misantrope apparaît comme une suite un peu artificielle de dialogues. Et ces dialogues, si ingénieux qu'ils soient, peuvent dérouter le spectateur ou le lecteur, en confiant tour à tour le jeu d'un dialectique semblable, à des personnages différents: Timon et Arlequin, Arlequin et Mercure, Arlequin et Socrate.[13]

Arlequin semble bien être le dénominateur constant des scènes.

La scène la plus longue est celle où s'entretiennent Arlequin et Socrate. Dans cette scène, Delisle fait la satire de l'orgueil des hommes et il adapte le rôle et exploite l'esprit d'Arlequin pour faire de lui l'interprète de sa philosophie. Courville note, cependant, que Delisle

> juxtapose des scènes qui en elles-mêmes ne manquent pas de mouvement, mais qu'il ne sait pas enchaîner dans un rythme général. Et il ne se fait aucun scrupule d'arrêter la machine en pleine marche si la rencontre...de Socrate éveille en son esprit quelque discussion séduisante.[14]

TABLEAU II

TIMON LE MISANTROPE

	PROLOGUE			I							II							III						NOMBRE DE REPLIQUES	NOMBRE DE SCENES
	1	2	3	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6		
MERCURE		7																				7		14	2
ASPASIE				1		9				36							4							50	4
EUCHARIS					1	9		9			11										5	-		35	6
TIMON	1	9	27				6	10	24		11	1	8					1	7	24	7	4		140	14
ARLEQUIN			27				9	9	25	35			8	1	54	10	5		8	30	4	4	1	229	15
IPHICRATE							2																	2	1
CARICLES							5																	5	1
SOCRATE															54									54	1
MAITRE d'armes																4								4	1
MAITRE à chanter																6								6	1
MAITRE à danser																3								3	1
UN FLATTEUR																				10				10	1

Prologue

Dans <u>Arlequin Sauvage</u> nous avons vu Arlequin critique des moeurs françaises. Dans <u>Timon</u>, pourtant, la portée philosophique est plus générale et plus pénétrante: Arlequin y fait la critique des hommes eux-mêmes.

Le prologue de la pièce nous prépare au rôle d'Arlequin. Mercure dit à Timon: "Je sçai que si les ânes parloient, ils pourroient donner de bonnes leçons aux hommes" (Prol., sc. 2). Il consent à donner la voix humaine à l'âne et décide de le métamorphoser. Timon prévoit que le seul ami qui lui reste "sera assurément un homme d'honneur, son jugement est trop sain, & ses moeurs trop pures pour ne pas conserver ces avantages malgré la nature humaine" (Prol.,sc. 2). La scène de la métamorphose de l'âne est amusante et elle ressemble plutôt aux railleries d'Arlequin sauvage (Acte I, sc. 3) à son entrée en France. L'étonnement d'Arlequin éclate ici en de vifs reproches de chagrin contre son maître; ces reproches, pourtant, se transforment peu à peu en l'acceptation de son nouvel état et en le vif désir de voir et de connaître les hommes.

> Que diable veut donc dire ce changement? comme me voilà fait! où sont passées ces belles oreilles, cette tête gracieuse, ce corps mignon si chéri de toutes les ânesses du païs, qu'est devenuë ma belle queuë? ah! ma belle queuë, vous êtes de toutes les grâces que j'ai perduës celle que je regrette le plus...comme me voilà fagoté! la ridicule figure! je marchois il n'y a qu'un moment sur quatre jambes, j'étois fort & assuré sur mes pieds, & me voilà à présent huché sur deux comme une poulle, craignant même que le vent ne me fasse tomber; j'avois une voix mâle; à l'heure qu'il est je l'ai effeminée & variée par des sons qui me fatiguent; que suis-je donc devenu? mais quoi! ma raison se dévelope: je suis hommes, oüi j'en suis un: voilà un nez, une bouche, des yeux, & enfin une figure semblable à celle de mon maître, & presque aussi ridicule; mais que vois-je? quel cahos d'idées que je n'avois jamais eû, l'esprit humain se dévelope chez moi?... ah! ah! ah! le plaisant galimathias que l'esprit de l'homme; ah! ah! ah! la drôle de chose quoique j'aye grand peur d'être plus sot sous cette peau que sous ma première, la nouveauté me divertit, & je ne suis pas fâché de ce changement, quand ce ne seroit que pour connoître ce que mon maître a dans l'âme, & les

> raisons des impertinences que je lui ai vû faire.
> (Prol., sc. 3)

Son changement d'état lui fournit un moyen de se divertir, et Arlequin s'y abandonne.

Examinons les impertinences de Timon dont parle Arlequin. L'une des premières illusions de Timon que détruit Arlequin est celle de l'empire des hommes. Lorsque Timon apprend à son ami que, métamorphosé, il est maintenant le roi des animaux, Arlequin lui demande des éclaircissements: ne courra-t-il pas plus de risques en dormant dans les forêts? et sera-t-il protégé maintenant des loups et des lions? Timon répond que non, et Arlequin conclut que "l'empire des hommes sur le reste des animaux ressemble assez à celui des ânes, ils font peur à ceux qui sont plus foibles & plus timides qu'eux, & ils se sauvent devant les plus forts & les plus hardis" (Prol., sc. 3). Les hommes ne sont pas des êtres supérieurs à cet égard.

Timon lui apprend ensuite un autre aspect de son nouvel état: "Tout ce que tu vois est maintenant fait pour toi, au lieu que tu étois auparavant fait pour l'homme; témoin les services que tu m'as rendus" (Prol., sc. 3). Mais l'âne voit plus clair que son maître, et il lui explique que c'était Timon qui pourvoyait à sa subsistance, qui venait tous les matins le panser, qui lui donnait à manger, qui le menait à boire, qui nettoyait son écurie, et qui lui changeait de paille. Timon se rend compte du bon sens de son âne, et admet avec étonnement: "J'étois ton valet sans le sçavoir" (Prol., sc. 3).

Puis Arlequin interroge Timon sur sa condition actuelle, et Timon lui explique qu'il avait dépensé tout son bien pour faire plaisir à ses amis ingrats, qui l'ont abandonné dès qu'il n'a plus eu de quoi leur faire bonne chère. L'âne apprend que Timon a refusé les richesses que les Dieux lui avaient offertes, et il blâme la décision de son maître, lui disant: "tu es le plus sot de tous... parce que tu refuses d'être heureux, & que par un ridicule caprice tu veux te punir des vices d'autrui" (Prol., sc. 3). Il exhorte Timon à reprendre ses biens pour pouvoir jouir de la vie, et à retourner au monde. Il lui explique:

> Un loup passeroit pour un sot parmi les autres loups, si méprisant le carnage il s'amusoit à

> brouter des herbes & se faisoit sécher par une nourriture qui ne lui est pas propre; & par la même raison je conçois qu'un homme est extravagant de ne vouloir pas vivre comme les autres, & jouir des biens que les Dieux ont fait pour lui.
> (Prol., sc. 3)

C'est uniquement le raisonnement d'Arlequin qui fait changer d'avis à son maître. Timon réfléchit: "J'ai peur que mon âne ne me gâte l'esprit. Il commence à me persuader ce que les Dieux ni les hommes n'ont pu me faire comprendre" (Prol., sc. 3). Arlequin veut jouir de la vie; il est sensualiste. Ecoutons-le: "Allons, puisque je suis homme, je veux tirer tout ce que je pourrai de mon nouvel état, comme je faisois dans mon premier. Je veux jouir de tout ce qu'il peut m'offrir de plaisir. Ah! que je vais bien me divertir" (Prol., sc. 3).

Jeux de scène

Les spectateurs aussi vont se divertir. Les jeux d'Arlequin-Thomassin sont nombreux et variés. Le premier est au premier acte, scène quatre, où Arlequin se fâche contre les faux amis de Timon qui arrivent pour le flatter, et où il finit par assommer le poète Caricles qui se sauve en criant au secours. Ce jeu se rattache au rôle traditionnel du zanni, et la batte devient un objet physique important de la scène.

A la fin du premier acte, Arlequin prend part au ballet des passions. C'est au moyen de ce ballet qu'il est séduit et qu'il accepte d'effectuer le vol des biens de Timon. Les passions s'emparent de l'innocent et l'entraînent par leurs mouvements. Arlequin leur cède et se jette dans les bras de la Volupté. Les ballets plaisaient beaucoup aux spectateurs de cette époque, et ici le jeu du personnage d'Arlequin ne pouvait que les embellir.

A la troisième scène de l'acte deux, après avoir volé Timon, Arlequin entre en scène avec tout l'argent de celui-ci. La présence de l'objet physique de l'or et la largesse du voleur qui en rend à son maître déclenchent le rire des spectateurs. Le contraste entre la pauvreté d'Arlequin dans la scène précédente et sa nouvelle richesse, et le changement de rapports et d'attitudes entre les deux personnages suscitent le vrai comique.

Le jeu de scène par excellence est celui d'Arlequin et des trois maîtres (Acte II, sc. 6).[15] Arlequin, s'étant fait expliquer les arts du maître à chanter, du maître à danser, et du maître d'armes, leur demande de lui donner sa leçon tous à la fois. Par ses efforts pour les suivre, il s'essouffle et tombe épuisé. Il termine la scène par se fâcher, se levant en fureur et chargeant les trois maîtres, qui quittent la scène en courant. Ce jeu de lazzi et de pantomime fut conçu pour faire briller en particulier les talents d'Arlequin-Thomassin, le bien-aimé du public.

La dernière scène de cet acte est dominée par le ballet d'une troupe de flatteurs qui vient pour louer le nouveau riche. Ce divertissement, lui aussi, contribue à l'intrigue de la pièce. Arlequin y joue un rôle actif: il cède aux louanges des flatteurs, se livre à eux et, se mêlant dans leurs mouvements, il les suit. Ce ballet a pour dessein l'instruction d'Arlequin par ses propres fautes. Plus loin, lorsqu'il rencontre un de ces flatteurs, il se rend compte de la fausseté des sentiments que celui-ci lui avait manifestés, et se reconnaît la dupe de ses propres passions.

A la quatrième scène de l'acte cinq, Arlequin accepte de la part de Timon les offres de la main et de la dot d'Eucharis, lui disant avec reconnaissance combien sa largesse rassure son estomac allarmé de la diète où il avait été condamné. Ce lazzi rappelle le rôle traditionnel du bouffon gourmand, qui s'inquiétait sans cesse de son boire et de son manger quotidiens.

Thème de l'argent

Arlequin est fort impressionné par le pouvoir de l'argent dont disposent les hommes, et il exprime son admiration à Timon: "vous suppléez par des richesses à tous les défauts du coeur & de l'esprit... avec de l'or, les hommes font ce que les Dieux, la raison, ni la nature ne peuvent faire" (Acte I, sc. 6). Plus tard, il explique à Socrate:

> on m'a dit que quiconque étoit riche, étoit tout; qu'avec du bien on choisissoit de la famille ou du heros dont on vouloit descendre; que l'on avoit pour de l'argent de l'esprit, des talens, des honneurs, des distinctions, de la gloire, &

> enfin, tout ce que l'on pouvoit désirer dans le monde. (Acte II, sc. 5)

D'après Arlequin, celui qui est riche a tout. Il demande de l'argent pour qu'il puisse, en tant qu'homme, se divertir, mais Timon le lui refuse. Il ne veut pas qu'Arlequin soit gâté par le luxe. L'âne, très sensible aux plaisirs de la douce vie, lui explique son besoin d'argent:

> Je ne puis juger des choses que par mon premier état, & je me souviens, que lorsque je n'étois qu'une bête, je cherchois toujours à paître dans les meilleurs pâturages, lorsque tu ne m'en empêchois pas, car tu t'es toute la vie fait un maudit plaisir de me contrarier; si j'avois soif, j'allois à la meilleure eau & la plus claire, & je m'attachois toujours à ce qui me faisoit le plus de plaisir; je soutiens que cela est sage dans toutes les especes. (Acte I, sc. 6)

Le plaisir est l'un des thèmes dominants du discours d'Arlequin. Il veut, en tant qu'homme, une maison commode et belle, un riche habit, une jolie femme, bien manger et boire, et tout ce qu'il y a de meilleur; mais pour avoir ces choses, il lui faut de l'argent, et il en veut tout de suite. Il préférerait n'être qu'un âne que d'être homme sans argent, et il ne comprend pas le refus de Timon, qui veut le rendre parfait. "A ce que je vois il n'y a pas un homme qui ne soit le loup des autres" (Acte I, sc. 6), lui dit-il amèrement.

Mercure, sous le nom et la forme d'Aspasie, engage Arlequin à voler Timon afin de le corriger, et c'est lui aussi qui vole toutes ces richesses à Arlequin, afin de lui faire la leçon pour avoir volé son maître fidèle. Les biens, explique Mercure, doivent appartenir à ceux qui sont assez sages pour en faire bon usage, parce qu'ils ne sont donnés aux hommes que pour lier la société et la rendre plus heureuse.

Thème des passions

L'excès des passions est le thème dominant de la pièce, et l'humeur bilieuse de Timon contraste vivement avec celle d'Arlequin, qui est plutôt un jouisseur. Arlequin veut corriger son maître misanthrope, et il condamne les attitudes de Timon envers les autres:

> parmi tant de passions aimables, tu vas justement choisir les guenons de toutes les passions, et... tu préfères aux douceurs de la vie la triste satisfaction d'être toujours en colère contre toi-même, & contre toute la nature humaine.
> (Acte I, sc. 6)

Arlequin préfère les passions douces et aimables, comme Eucharis, la jeune fille belle, sage et spirituelle qui s'éprend de Timon. Elle essaie, d'après les conseils d'Aspasie, de lui plaire, en lui disant des vérités offensantes, conformément au génie du misanthrope.

A la scène cinq du premier acte, Eucharis aborde Timon en condamnant, comme l'a déjà fait Arlequin, ses passions démesurées. Elle le traite du plus fou des hommes qui, parce qu'il n'a fait que des sottises dans le monde, prétend en jeter la faute sur le reste des hommes; d'homme qui a changé sa raison pour des caprices, les sentiments humains pour la férocité; qui, toujours diamétralement opposé à la raison, prodiguait autrefois follement son bien, et qui aujourd'hui s'en refuse l'usage encore plus follement. La franchise et le naturel qu'elle lui montre font grand plaisir à Timon. En effet, Eucharis ne fait que seconder et réaffirmer les arguments d'Arlequin, donc son influence sur Timon est limitée et son rôle dans l'intrigue d'importance secondaire.

Arlequin promet de soulager son maître pauvre autant qu'il peut. Voyant Timon se fâcher, il offre de lui rendre ses richesses, mais le misanthrope les refuse. Arlequin se trouve ensuite trompé par le flatteur qui l'avait loué il y a une heure, et volé par Aspasie, la jeune fille à laquelle il avait confié toutes ses nouvelles richesses.

Timon reproche ainsi son ami: "pour n'avoir écouté que tes passions, & ne t'être pas contenté du necessaire, tu perds à la fois le necessaire & le superflu que tu cherchois, & tu tombes dans la plus terrible des miseres" (Acte III, sc. 3).

Arlequin, désespéré de savoir que Timon ne possède rien non plus, et ne voulant pas retourner sur la montagne, se fâche contre son maître et puis contre lui-même:

> C'est toi qui es la cause de tous ces malheurs; si tu avois fait l'usage que tu devois faire de

> tes trésors, je n'aurois point été tenté de les voler, & nous les aurions encore...c'est que j'ai agi en âne: si je m'étois souvenu que j'étois homme, je ne t'aurois pas volé pour faire du bien aux hommes par un moyen qu'ils condamnent, & je me serois défié d'une créature de ton espece.
> (Acte III, sc. 3;
> Acte III, sc. 5)

Timon, frappé par le pathétique et par les vérités du discours de son âne, se sent attendrir malgré lui.

Arlequin demande à Timon s'il croyait mieux valoir que les autres hommes, et lui explique qu'il méritait, à son tour, de faire de bonnes actions à lui-même et puis aux autres. Timon en est touché. L'âne continue sa harangue:

> J'ai trouvé que ton ressentiment contre les coquins qui t'avoient abandonné après avoir reçû du bien de toi, étoit juste, & j'approuve aujourd'hui ceux qui disent du mal de toi, parce qu'ils ont raison, puisque tu n'as pas soulagé leur misere, pouvant le faire; dans ton premier malheur, tu avois la consolation de sçavoir que tu valois mieux que tes ennemis, aujourd'hui tu n'as que la honte de sentir que tu vaux moins qu'eux.
> (Acte III, sc. 3)

Timon se rend compte de ses erreurs, grâce aux reproches d'Arlequin, et il exclame:

> Juste Dieu! que viens-je d'entendre! vous levez le voile fatal qui jusques ici m'avoit caché la vérité, mais en le levant, que de foiblesses vous me faites voir en moi...ma Misantropie m'abandonne, je vois qu'elle n'étoit chez moi qu'une passion violente & qu'un mode dangereux de mon amour propre. (Acte III, sc. 3)

Il se repent, et demande pardon à Arlequin. La tendresse du moment est rompue par Arlequin, qui lui demande tout à coup quelque chose à manger, et les deux amis s'avouent encore une fois leur fidélité éternelle. Timon reconnaît les bonnes intentions qu'a eues son âne et conclut:

> Que ce naturel tendre & sincere fait bien voir qu'il n'a péché par aucune corruption de coeur; si quelque chose l'a séduit, c'est un mouvement de simplicité & de vérité qui s'est trouvé naturellement opposé à nos vices et à nos erreurs.
> (Acte III, sc. 3)

Arlequin est de nouveau le bon protagoniste, innocent et bienfaisant.

Toujours résolu de s'éloigner du commerce des hommes, Timon résiste aux exhortations d'Eucharis et d'Arlequin à rester dans le monde. Se sentant indigne, il refuse l'offre de la dot d'Eucharis et de sa main en mariage. L'auteur a recours encore une fois au Dieu Mercure, qui descend pour expliquer à Arlequin la part qu'a jouée Aspasie dans l'intrigue, et pour empêcher Timon de ne pas tomber dans un excès plus criminel que les autres, et les deux amants quittent la scène ensemble.

Arlequin et Socrate

La scène la plus longue de la pièce est celle où Arlequin rencontre Socrate. Toute l'action s'arrête et une discussion s'ensuit sur l'emploi des nouvelles richesses d'Arlequin.

D'abord, Arlequin veut en profiter pour s'acquérir une illustre naissance, un père demi-Dieu. Après avoir interrogé Socrate sur ce sujet, il apprend que l'argent ne peut lui donner que de vains titres qui ne changeraient rien chez lui, et il reconnaît la vanité et la sottise de ceux qui les achètent.

Puis il demande de la gloire. Socrate lui explique qu'il y en a deux sortes: celle "qui naît de la vertu, et que l'on n'achète que par des sentiments de justice et de belles actions" (Acte II, sc. 5), et l'autre, qui naît des préjugés et que l'on peut obtenir avec de l'argent. Puisqu'Arlequin n'a que de l'argent, Socrate lui donne un exemple de cette dernière, celui d'Alcibiade, et Arlequin condamne le raisonnement des hommes qui ont couronné Alcibiade au lieu de ses chevaux, vrais gagnants du prix dans les Jeux Olympiques.

Socrate est fort impressionné par l'intelligence et le bon sens du nouveau riche. Il lui propose ensuite d'aller à la guerre pour s'acquérir de la gloire. Arlequin, pourtant, abhorre l'idée de saccager les villes, de tuer, de désoler les campagnes et de détruire des nations entières. D'après lui, "c'est la gloire d'un enragé, et les loups mêmes n'en voudroient pas au depens des autres loups, car ils respectent leur espece" (Acte II, sc. 5).

Enfin, Socrate lui conseille de faire des comédies, "des ouvrages

d'esprit, où l'on joue publiquement les hommes et dans lesquels on les fait rire de leur propre ridicule" (Acte II, sc. 5). Au cours de l'entretien, l'on trouve un exposé et une défense du système dramatique de l'auteur et aussi, nous dit Courville, "l'apologie du nouvel Arlequin et du théâtre rénové par Lelio."[16] Arlequin veut écrire une comédie sur Timon, et il demande des conseils à Socrate.

> - Comment faut-il pour réussir?
> - Il faut plaire.
> - Et comment faut-il pour plaire?
> - Il faut dire spirituellement des choses raisonnables & des veritez utiles pour la correction des moeurs; faire rire les honnêtes gens par un comique sensé, qui reçoive toutes ces graces de la nature & de la verité; éviter sur tout les pointes triviales, la fade plaisanterie, les jeux de mots & toutes les licences qui blessent les moeurs & révoltent l'honnête homme. (Acte II, sc. 5)

Socrate le met en garde contre les auteurs qui font profession de tout censurer, et qui ne trouvent rien de bon sauf ce qu'ils ont fait eux-mêmes. Ils diront à Arlequin que le sujet de sa pièce, à savoir Timon, est trop métaphorique pour le théâtre, qui veut du vraisemblable en toutes choses. "Qu'importe, pourvu que je ne dise que des choses vraies & raisonnables" (Acte II, sc. 5), répond Arlequin.

Quant au style, Socrate lui dit: "Parlez comme vous voudrez, je vous critiquerai de quelque maniere que vous parliez; & non-seulement de ce que vous direz, mais encore de ce que vous n'aurez pas dit." (Acte II, sc. 5) A cette époque-là, le chemin d'un auteur était pénible et le goût des spectateurs et des critiques très difficile.

Socrate, qui au début de la rencontre avait l'intention de se divertir aux dépens d'Arlequin, trouve que l'âne a plus d'esprit qu'il n'avait prévu et qu'il finit par sortir vainqueur à la fin du débat.

La dernière scène de Timon ne nous présente pas, comme d'habitude, tous les personnages de la pièce, mais seulement le plus important. C'est Arlequin, la vedette, qui reste seul à réfléchir, pour conclure:

> Et moi, je vais étudier pour n'être plus la duppe des Dieux ni des hommes; car je vois clairement que ce nouvel état traîne avec lui de grandes difficultez, si j'avois été parmi des ânes, je n'aurois pas été exposé à faire tant de sotises, parce que les leurs ne m'y auroient pas engagé: On ne voit point chez eux de gloire ni de bien chimérique; on ne les voit point ramasser les herbes qu'ils ne peuvent manger, pour en priver les autres; ils ne connoissent point ces noms odieux de voleurs, d'ingrats, de tyrans, ni enfin tout ce catalogue d'iniquité que les possessions ont introduites chez les hommes: c'est pourtant ce qu'il me faut étudier aujourd'hui; triste necessité qui me fait regréter mon premier état!
> (Acte III, sc. 6)

Comme nous l'avons vu, Timon le Misantrope nous montre Arlequin, âne de bon sens et de jugement sain, face à son maître misanthrope. Son rôle est de blâmer, de condamner les extravagances de Timon, et d'essayer de le corriger et de le ramener dans la voie de la raison. Sa nature tout simple lui donne une supériorité morale par rapport à la sottise et aux erreurs de Timon et, dans ses efforts pour éclairer son maître aveugle, il l'emporte sur lui et devient la vedette de la pièce.

Voyons maintenant s'il retient cette dominance et comment Delisle s'en sert dans ses pièces suivantes.

NOTES

1. ARGENSON, op. cit., t. XLIII, p. 717.

2. ATTINGER, op. cit., p. 407, note 2.

3. COURVILLE, op. cit., t. 2, p. 229, note 3.

4. Selon les Registres de Brenner, la dernière représentation eut lieu le 24 juillet, 1768.

5. LAGRAVE, op. cit., pp. 604-605.

6. BRENNER, op. cit., pp. 60-61, c'est-à-dire, entre le 2 janvier et le 21 mars, 1722.

7. Mercure de France, le, janvier, 1722, p. 59.

8. Nouveau Théâtre Italien, Paris: Briasson, 1729, t. 5, pp. 111-112, Approbation.

9. ARGENSON, loc. cit.

10. Selon D. Abrioux, les pièces anglaises de Shakespeare, de Shadwell, de Love, de Cumberland et de Lamb sont basées sur l'histoire de Timon d'après Plutarque, et nous montrent Timon avant et après sa ruine. Les pièces françaises, d'après Lucien, limitent l'intrigue au caractère de Timon après sa chute.

11. Voir le blocking, p. 43.

12. D'après D. Abrioux, c'est la première fois dans l'histoire des pièces de Timon qu'il n'en est pas le personnage principal.

13. COURVILLE, op. cit., t. 2, p. 225.

14. Ibid., t. 2, p. 228.

15. Cette scène a comme source d'inspiration la scène des trois maîtres du Bourgeois Gentilhomme de Molière.

16. COURVILLE, op. cit., t. 2, p. 223.

V. ARLEQUIN AU BANQUET DES SEPT SAGES

Le 15 janvier, 1723, les Comédiens Italiens donnèrent la troisième pièce de Delisle, Arlequin au Banquet des sept Sages, comédie en prose et en trois actes, avec un prologue et des divertissements. La pièce était attendue depuis longtemps mais elle fut très mal reçue, et les critiques la jugèrent trop morale et trop philosophique pour plaire. Les frères Parfaict nous ont laissé la critique suivante:

> On ne peut nier qu'il n'ait fait dans son Banquet une dépense prodigieuse d'imagination; mais elle y a été si mal placée, que pas un des spectateurs n'en a été satisfait. A force d'avoir voulu rendre son héros un homme raisonnable, il le fait souvent tomber dans une espèce de bizarrerie et d'extravagance. La morale qu'il débite, et qu'il ne cesse de débiter depuis le commencement jusqu'à la fin, est plus propre à être mise dans un traité de philosophie, qu'à paraître sur le théâtre.[1]

La représentation fut interrompue plusieurs fois et les comédiens eurent peine à l'achever.[2] Delisle apporta quelques changements à la pièce mais elle ne fut jouée que dix fois,[3] avec un succès décroissant. Le public fut déçu, la comédie ayant été annoncée comme supérieure à Timon le Misantrope. La pièce ne fut pas imprimée et il ne nous en reste pas d'extrait.

Le titre de cette troisième pièce et les comptes rendus des critiques nous mènent à croire qu'ici Delisle essaie d'exploiter le succès de la discussion philosophique entre Arlequin et Socrate que nous trouvons dans la pièce précédente.[4]

L'échec que connut Arlequin au Banquet des sept Sages suggère que le public avait déjà eu assez de philosophie dans Arlequin Sauvage et Timon, et qu'il espérait quelque chose de nouveau, moins lourd et plus plaisant. Delisle se trouva donc contraint de modifier le rôle d'Arlequin-Thomassin pour essayer de répondre aux goûts et aux exigences des spectateurs.

LE BANQUET RIDICULE

Parodie en un acte et en prose d'Arlequin au Banquet des sept Sages, le Banquet ridicule fut écrit par le même auteur pour le Théâtre Italien et représenté le mercredi 3 février, 1723. En écrivant une parodie de sa propre pièce, Delisle a montré, nous dit Origny, "autant de courage que d'adresse".[1] La pièce connut un médiocre succès: elle eut sept représentations dans sa nouveauté et ne fut plus jouée après la représentation du 18 février, 1723. Elle ne fut pas imprimée non plus. Le manuscrit est conservé, avec d'autres pièces inédites de Delisle, dans la collection Soleinne de la Bibliothèque Nationale.[3]

La parodie est composée de quatre scènes au cours desquelles Arlequin, Polichinelle, Pierrot, Jean Farine et un garçon[4] du cabaret où l'on est en train de manger et de boire, font la critique générale du Banquet des sept Sages, et puis celle des personnages. Courville nous apprend qu'Arlequin, invité à débiter quelque trait de morale, s'y refuse, en disant:

Le Banquet m'a rendu prudent;
Je ne parle plus de sagesse:
C'est un pas pour moi trop glissant.

Pierrot lui donne le conseil suivant:

Sois à l'avenir plus sage,
Si tu veux mieux réussir:
Crois-moi, dans le badinage
Tu feras plus de plaisir. [5]

Après le succès retentissant d'Arlequin-Thomassin dans Arlequin Sauvage et Timon, il est curieux de noter que dans les comptes rendus du Mercure et des frères Parfaict il n'y aucune mention de lui. Il est également singulier de remarquer que les comptes rendus du Faucon et les Oyes de Bocace ne font aucune allusion ni à Arlequin au Banquet des sept Sages ni au Banquet ridicule.

NOTES

ARLEQUIN AU BANQUET DES SEPT SAGES

1. C. et F. PARFAICT, Dictionnaire des théâtres de Paris, réimpression (1ère éd. Paris: Rozet, 1767), Genève: Slatkine Reprints, 1967, t. 1, p. 375.

2. Ibid.

3. BRENNER, op. cit., p. 66.

4. Timon le Misantrope, Acte II, sc. 6.

LE BANQUET RIDICULE

1. A. d'ORIGNY, Annales du Théâtre Italien depuis son origine jusqu'à ce jour, réimpression (1ère éd. 1788), Genève: Slatkine Reprints, 1967, t. 1, p. 73.

2. D'après les chiffres des Registres de Brenner.

3. Bibliothèque Nationale, Collection Soleinne, Fonds français 9311.

4. D'après les frères Parfaict. Par contre, le Mercure du mois de février, 1723, p. 92, signale les acteurs suivants: Arlequin, Pantalon, Dominique en Pierrot et Pagheti en Polichinelle, dans une seule scène.

5. COURVILLE, op. cit., t. 2, p. 229.

VI. LE FAUCON ET LES OYES DE BOCACE[1]

Le Faucon et les Oyes de Bocace, cinquième pièce de Delisle, constituent un écart des thèmes essentiellement philosophiques qui prédominent dans ses pièces antérieures, et un mouvement vers la tendresse et la sensibilité que l'on trouve chez Marivaux au début de sa carrière.[2] Comédie en prose et en trois actes, précédée d'un prologue et suivie d'un divertissement, le Faucon fut joué pour la première fois le 6 février, 1725, chez les Comédiens Italiens. Elle eut beaucoup de succès dans sa nouveauté[3] et fit partie du répertoire jusqu'en 1761.[4] Elle eut cent dix-neuf représentations et attira plus de trente-deux mille spectateurs.[5] Un extrait de la pièce parut dans le Mercure de France du mois de février, 1725, et l'oeuvre fut imprimée en 1725 chez Flahault à Paris.

Le Faucon et les Oyes s'inspirent de deux contes tirés du Decameron de Boccace.[6] L'on avait déjà vu les mêmes contes traités dans les Oies de Frère Philippe et le Faucon de La Fontaine; dans le Faucon, par Fuselier, représenté le 16 août, 1719, chez les Comédiens Italiens; et dans le Faucon joué au Théâtre Français le 1 septembre, 1719, et écrit par Mlle Barbier en société avec l'abbé Pellegrin.[7]

Dans le prologue du Faucon et les Oyes de Bocace, Delisle défend son choix de titre: "On ne vous vend pas chat en poche, comme vous voyez; c'est pour éviter aux Critiques la peine de marquer les Imitations." La Comédie soutient devant l'Auteur qu'elle a traité les sujets d'une manière nouvelle, à l'exemple de Térence, qui composa son Andrienne d'après deux sujets de Ménandre, et elle affirme que l'on peut bien être inventeur et original dans la façon de traiter un sujet déjà inventé et connu. Ensuite, elle laisse à l'Auteur à juger de la pièce lui-même, mais après l'avoir vue et non pas avant.

Les deux contes sont si bien mêlés dans la pièce de Delisle qu'ils ne font qu'une seule intrigue. La pièce est régulière: l'action a lieu à la campagne en moins d'une journée et est destinée à réunir

les anciens amants, Flaminia et Lelio.

L'amour et le mariage font une partie intrinsèque de la comédie italienne. Ici Delisle met en scène un Arlequin-Thomassin amoureux et naïf, déjà bien accueilli par les spectateurs du Théâtre Italien. Les Amans Ignorans[8] de Jacques Autreau, joués le 14 avril, 1720, nous donnent de très jolies scènes d'amour rustique entre Arlequin et Nina. Six mois plus tard, Marivaux présenta Arlequin poli par l'amour, suivi le 3 mai, 1722, de la Surprise de l'amour. Toutes ces pièces sont basées plus ou moins sur le roman de Daphnis et Chloé qui connaissait une grande vogue à cette époque-là.[9] Les personnages du Faucon doivent beaucoup à ceux d'autres pièces. Le rôle de Lelio est une variation du rôle de Timon, influencé par celui de Lelio tel qu'il se montre dans la première Surprise de l'amour de Marivaux. Le caractère de Flaminia est assez semblable à celui de la Comtesse dans la Surprise, et le rôle d'Arlequin auprès de Lelio dans le Faucon est pareil à celui qu'il joue dans la Surprise.

Arlequin-Thomassin est donc encore une fois la vedette de la pièce. Comme on voit par le blocking,[10] il est présent dans onze scènes sur quinze, et prononce vingt-huit pour cent des répliques, plus qu'aucun autre personnage. Une fois entré, il n'est guère absent de la scène. Lelio-Riccoboni joue un rôle secondaire auprès de lui: il fait vingt et un pour cent des répliques dans huit scènes; Flaminia en fait dix-neuf pour cent dans six.[11]

Dans cette pièce, Delisle introduit un nouvel élément comique, celui des bergers. Le patois de Pierrot fait partie du comique des quatre scènes où il est présent. Silvia et Arlequin, par contre, parlent le français de l'aristocratie. Le patois aurait réduit leur signification dans la pièce, tandis qu'ils y jouent des rôles importants.

L'intrigue est comme suit. Flaminia, en route pour la terre qu'elle vient d'acheter, est obligée d'accepter les offres d'hospitalité du berger Pierrot, parce que sa chaise s'est rompue et ne peut pas être réparée le même jour. Pierrot lui apprend qu'elle et Colombine, sa suivante, seraient mieux logées chez un ermite du voisinage, qui a un valet innocent auquel il a appris que les femmes sont des oies et

TABLEAU III

LE FAUCON ET LES OYES DE BOCACE

ACTE	I			II						III						NOMBRE DE REPLIQUES	NOMBRE DE SCENES
SCENE	1	2	3	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6		
FLAMINIA	21	8	32					31	12						20	124	6
COLOMBINE	8	8	16						12						6	48	5
SILVIA			17		13	15	5	2					11			63	6
LELIO							7	29		30	22	9	11	1	28	137	8
ARLEQUIN			38	15	17	16	7	2		30	25	9	18		10	187	11
PIERROT		26		15	16						12					69	4

qu'il faut les éviter. Arlequin, voyant pour la première fois Silvia, jeune bergère, et la prenant pour une oie, essaie de l'apprivoiser. Flaminia explique à l'innocent ce que c'est que les femmes, et apprend de lui que son maître et Lelio, son ancien amant, sont une seule et même personne. Le solitaire est celui qui, ayant dépensé tout son bien pour plaire à Flaminia et n'ayant reçu que son indifférence, s'en est éloigné pour toujours. Au second acte Arlequin apprend, grâce aux leçons pratiques de son rival Pierrot, comment faire la cour à Silvia, qui lui plaît énormément. Lelio essaie de ramener Arlequin à la raison, c'est-à-dire, d'après lui, à la misogynie, et il y réussit grâce à un mensonge de Pierrot.[12] Arlequin va chez Silvia pour lui dire des injures, mais elle dissipe le malentendu qu'a provoqué Pierrot, et les deux amants se raccommodent, ce qui rend Lelio envieux. Flaminia vient dîner chez le misogyne, qui demande à Arlequin de tuer le faucon, seule ressource qu'il leur reste. D'abord, Arlequin refuse de lui obéir, mais, en apprenant que Silvia aussi vient souper, il y consent avec empressement. Flaminia, qui, dès le début, s'est montrée une femme libérée et indépendante,[13] est tellement touchée par le sacrifice que lui a fait Lelio, qu'elle tombe véritablement amoureuse de lui et consent à l'épouser.

Jeux de scène

Le valet innocent de Lelio, Arlequin, n'a jamais vu de femmes et sa contribution à la pièce est surtout dans le domaine du comique et du pathétique. Arlequin fait son entrée en scène (Acte I, sc. 3) à la poursuite de Silvia, jeune bergère qu'il prend pour une oie. Se glissant le long des arbres, il tâche, sans être vu lui-même, de surprendre toute la "troupe", à savoir Flaminia, Colombine et Silvia. Epouvanté de les entendre parler, Arlequin est saisi d'effroi, se retire sur la pointe des pieds et ne trouve pas la force de leur parler. Sa peur se manifeste par ses gestes et ses paroles et se rapporte à son rôle traditionnel de poltron et de lâche. Arlequin, qui veut apprivoiser Silvia, est d'abord embarrassé par les avances de la jeune fille, puis peu à peu charmé, et une conversation s'ensuit enfin sur l'identité de ces oies et sur leur rôle dans la vie des

hommes.

Eveillé par la sensualité et la beauté que la nature a données aux femmes, Arlequin trouve le courage d'examiner Silvia, la plus jolie de la troupe, et ses actions suscitent la protestation de toutes les femmes.

> Arlequin - Je veux voir tout ce que vous avez de joli: qu'est-ce que cela?
> Silvia - Tout beau, vous êtes bien hardi; on ne touche pas là.
> Arlequin - Pourquoi? cela me fait plaisir.
> Colombine - Il n'est pas dégoûté.
> Silvia - Mais cela ne m'en fait pas à moi.
> Arlequin - Vous avez tort; puisque toutes ces jolies choses vous sont données pour plaire, vous devez être bien aise du plaisir qu'elles me font.
> Flaminia - La modestie ne veut pas que Silvia souffre ces libertés. (Acte I, sc.3)

Cette scène signale la sensualité et le goût du plaisir d'Arlequin et rappelle les jeux plus grossiers des zanni dans les anciens canevas du Théâtre Italien et des Théâtres de la Foire.

Pierrot aussi fait partie des jeux de scène. Il explique à Arlequin que pour se faire bien aise auprès d'une femme, il faut d'abord la bien aimer, puis s'en faire bien aimer, et qu'après cela, "le reste" va de lui-même. Arlequin ne comprend pas ce "reste" de l'amour, donc Pierrot, pour se divertir, propose de faire la cour à Silvia pour le lui mieux expliquer. A la deuxième scène de l'acte deux, en présence d'Arlequin, Pierrot joue grossièrement avec Silvia. Elle le rejette. Il essaie de lui donner un baiser; elle lui donne un soufflet. Par contre, lorsque l'ingénu imite les actions de Pierrot, Silvia accepte avec plaisir ses caresses et ses baisers. Pierrot, jaloux, menace de se fâcher tout de bon si Arlequin continue à caresser Silvia, et il essaie de lui arracher la jeune fille. Arlequin commence à le battre et Pierrot se sauve, dupe de son "esprit". L'emploi de la batte signale l'un des lazzi les plus anciens du zanni.

A la quatrième scène de l'acte deux, Arlequin et Silvia sont en train de se caresser au moment où Lelio arrive pour ramener son valet échappé. Le maître est contraint de l'amener de vive force,

malgré les protestations et les cris des deux amants. Arlequin, moins fort que Lelio, ne peut que se laisser entraîner par son maître, situation qui déclenche facilement le rire du parterre.

Au début de l'acte trois, Arlequin décrit à Lelio les leçons d'amour qu'il a données à Silvia et il se vante de son succès auprès d'elle. Pour mieux expliquer à son maître comment réussir dans l'amour, il simule toutes les actions qu'il décrit.

> -je faisois comme cela, & puis comme cela; je l'embrassois, elle me donnait de petits soufflets qui me faisoient un plaisir charmant, en sorte que pour l'obliger à continuer, je jouois toujours plus fort, & ensuite ah, ah, ah.
> -Eh bien ensuite.
> -Ensuite je la baisois, & cela me faisoit le plus grand plaisir du monde.
> -Fort bien: à ce que je vois tu es un grand maître.
> -Assurément. (Acte III, sc. 1)

A la deuxième scène du dernier acte, Pierrot arrive chez Lelio. Il trompe Arlequin en lui disant que Silvia se moque ouvertement de lui et, appuyé par Lelio, les deux hommes lui font croire que les femmes sont toutes infidèles. Ensuite, Pierrot annonce que Flaminia vient souper. Lelio, confondu d'apprendre que celle pour qui il a renoncé au monde et qu'il aime toujours est dans le voisinage, reste cloué sur place. Arlequin lui demande s'ils vont se sauver et Lelio répond qu'il devrait le faire, mais qu'il n'en a pas la force nécessaire. A cet aveu, Arlequin essaie de l'emporter, mais Lelio réussit à l'empêcher de le faire. Les efforts du petit valet pour enlever son maître plus grand constituent encore un élément de farce.

Le faucon, même si on ne le voit pas, devient un objet physique important de la dernière scène de l'acte trois. Arlequin est sorti pour tuer le faucon lorsque Flaminia demande à Lelio de le voir voler. Le suspens monte.

> Lelio - Arlequin, Arlequin!
> Arlequin en dedans- Monsieur!
> Lelio - Viens vite?
> Arlequin en dedans- Je n'ai pas encore fait.
> Colombine entrant- Il va venir. Bon jour, Monsieur, je suis charmée de vous revoir.
> Lelio - Bonjour ma chère Colombine, je te suis bien obligé. Viendras-tu, malheureux?

Arlequin - Dans un moment.
Lelio - Traître, si tu me donnes la peine de t'aller chercher...
Arlequin entrant- Pardi, vous êtes bien pressé, je n'ai eu que le temps de le tuer.
(Acte III, sc. 6)

Le malheur se transforme en bonheur au moment où Flaminia se rend compte du sacrifice fait par son amant, s'attendrit, et consent à l'épouser.

Arlequin ne croit pas le revirement d'opinion de son maître mais, en apprenant que le mariage est le "reste" de l'amour qu'il cherchait, il imite les deux autres et Silvia lui donne sa main.

L'Amour et les passions

Le thème de la nature était très répandu dans la littérature des années 1720 à 1725, lorsqu'on vit naître Arlequin Sauvage, Timon, et la simple et bonne nature. Le roman pastoral de Daphnis et Chloé était à la mode et fut la source de plusieurs oeuvres, dont on a déjà noté quelques-unes.

Dans le Faucon et les Oyes de Bocace, la nature joue un rôle important en ce qui concerne l'amour et les passions. Lelio explique le concept de l'amour à Arlequin comme "ce penchant naturel qui nous porte vers les femmes en général, & que la beauté, ou des noeuds secrets que nous ne connoissons point, déterminent vers un objet particulier" (Acte III, sc. 1). Selon l'ordre de la nature, lui dit Flaminia, les femmes sont les compagnes des hommes, et les deux sont faits pour vivre ensemble et pour s'aimer.

Mais Flaminia ne suit pas cet ordre. Insensible à l'amour de Lelio, elle ne semble pas regretter son départ. Colombine la blâme: "il est disparu, tous ses amis & ceux qui l'ont connu, déplorent son malheur, vous seule êtes insensible à son sort" (Acte I, sc. 2). Elle veut, lui dit-elle, que la satire de Lelio et l'amour innocent d'Arlequin et de Silvia corrigent l'insensibilité dont sa maîtresse fait vanité.

Lelio aussi est une exception à l'ordre de la nature. Misogyne de fraîche date, son expérience malheureuse auprès de Flaminia a

suscité chez lui une haine et une méfiance de toutes les femmes. Ruiné, son amour-propre profondément blessé, il ne veut plus jamais s'exposer à la cruauté des femmes, ce qui se montre par ses tirades satiriques.[14]

Flaminia lui reproche l'ignorance où il a laissé Arlequin:

> j'ai crû jusqu'à présent que la nature étoit sage, & qu'il n'y avoit rien à réformer à l'ordre qu'elle a établi dans les choses; mais je vois bien que vous êtes plus habile qu'elle: ah, ah, ah! je ne puis m'empêcher de rire du zèle qui vous oblige à priver ce pauvre innocent des plus grandes douceurs de la vie. (Acte II, sc. 5)

Les sentiments d'Arlequin envers les femmes sont tout à fait opposés à ceux de Lelio, et Arlequin condamne la haine de son maître: "Oh l'ignorant, qui prend des femmes pour des oiseaux, qui a peur du plus joli animal du monde & du plus doué" (Acte II, sc. 4). Pour assurer sa propre félicité, Arlequin essaie de corriger l'aveugle et de le ramener à la raison.

Arlequin est beaucoup plus sensible aux appas des femmes dont Lelio se méfie. Innocent et spontané, il est plus sensuel que le solitaire et facilement vaincu. C'est de nouveau la surprise de l'amour. Une fois éprouvés, les sentiments amoureux d'Arlequin et de Silvia sont vite manifestés et déclarés. C'est l'amour à sa naissance que nous avons vu chez Marivaux en 1720, la prise de conscience, l'éclosion et le développement de l'amour spontané. Arlequin est vraiment séduit par Silvia.

> -Mais que lui trouves-tu de si agréable?
> -Tout. Elle ne peut remuer le bout de son pied sans me faire plaisir; si elle rit, elle répand la joie dans mon âme; elle me charme même, quand elle fait la mine à Pierrot.
> (Acte III, sc. 1)

L'innocence et le naturel d'Arlequin plaisent à Silvia autant qu'aux spectateurs. "Son ignorance est moins bête que son sçavoir, & elle me plaît davantage" (Acte II, sc. 2), dit-elle. Les femmes se chargent de l'éducation de l'ingénu. Le rôle des femmes dans la vie, c'est d'avoir soin des hommes, de les aimer, de les faire naître et de les élever. Arlequin ignore tout sur la naissance de l'homme, et

pense qu'il a toujours été au monde. Il demande la preuve de ce que disent les femmes. "Si cela est ainsi, vous pouvez faire les hommes aussi bien que les autres, faites-en un pour me faire plaisir, & après cela je vous croirai" (Acte I, sc. 3), propose-t-il à Silvia.

Pierrot aussi essaie de l'instruire. D'après lui, une femme est propre à tout, "une bonne chose quand le caprice ly prend d'être bonne, & mauvaise quand le caprice ly prend d'être mauvaise" (Acte II, sc. 1). Pour Arlequin, l'amour, tel que Pierrot l'explique, est un galimatias où l'on n'entend rien. C'est la nature qui le fait naître et le caprice qui détermine sa carrière.

Lorsque Pierrot annonce à Lelio que Flaminia vient souper, celui-ci ordonne à Arlequin d'aller tuer le faucon. Arlequin ne comprend pas le revirement de son maître, qui est tout à coup prêt à tout sacrifier pour celle qu'il a fuie et qu'il hait. Arlequin se résoud à se sauver avec le faucon qu'il aime tant, et propose à Lelio de ne rien donner à manger à Flaminia pour se venger d'elle. "Que tu sçais peu ce que c'est d'aimer, lorsque tu parles comme tu fais" (Acte III, sc. 2), lui reproche Lelio. Aussitôt qu'il apprend que Silvia vient aussi, Arlequin est prêt à tuer son petit ami, car "il ne sera pas malheureux d'être croqué par la petite dent de Silvia" (Acte III, sc. 4), explique-t-il.

Ce changement d'avis fait raisonner son maître dans le monologue qui suit:

> la scène qui vient de se passer, montre bien le coeur humain; nous ne condamnons dans les autres que les passions que nous n'avons pas; lorsque nos passions changent, nos jugemens changent de même: de là vient que nous approuvons le soir ce que nous avons condamné le matin. (Acte III, sc. 5)

Pierrot trompe Arlequin en lui disant que Silvia s'est moqué de lui.[15] Pour apprendre à Lelio comment se venger des femmes, Arlequin se fâche contre elle, jusqu'au point où elle fond en larmes. Lelio affirme que Silvia ne le trompe pas et que Pierrot a bien menti. En réfléchissant, il se rend compte du caprice de son propre esprit. "Oh. La plaisante chose que l'esprit humain! il n'y a qu'un moment que je faisois tous mes efforts pour les brouiller, & à présent je

tâche à les raccommoder" (Acte III, sc. 4), se dit-il. Tout est donc déterminé par le caprice, et le coeur et l'esprit.

Delisle se sert d'Arlequin comme agent de renseignements importants. C'est lui qui apprend à Flaminia que son maître est l'ancien amoureux de la jeune fille, et c'est lui qui l'avertit de la vie que mène Lelio et de la haine qu'il a conçue pour les femmes. Ses nouvelles suscitent la pitié chez Flaminia, et son discours et celui des femmes fournissent l'exposition de la pièce. Pour sonder les véritables sentiments du misogyne et pour se justifier auprès de lui, Flaminia décide de se travestir en berger. C'est Arlequin qui avertit les femmes de la présence de Lelio et qui finit par réunir les amants. Il joue un rôle dominant au dénouement où il tue le faucon. C'est grâce à cet acte que Flaminia se rend compte de l'amour de Lelio. Ce sont Arlequin et Silvia qui mènent Lelio au repentir et au pardon.

Le rôle d'Arlequin dans le Faucon et les Oyes de Bocace est d'ailleurs assez fidèle à la tradition, et il fournit le contrepoids bouffon de l'intrigue de la pièce. Simple et naïf, il est ignorant des usages et du commerce des femmes, et son manque d'éducation lui fait dire des choses qui ne doivent pas se dire. Les larmes et le pathétique d'Arlequin-Thomassin réussissent encore une fois à émouvoir le public. Lorsque Lelio l'empêche de rejoindre les femmes, Arlequin commence à pleurer: "J'étois un ignorant alors, je croyois qu'il n'y avoit rien qui valût mieux que la chasse et vous; mais depuis que j'ai vû des femmes, je...eh, eh." (Acte III, sc. 1) Plus loin, convaincu que Silvia ne l'aime pas, il fond en larmes.

Les jeux de scène apportent du mouvement et du comique au Faucon. Le comique des scènes est parfois larmoyant, et les lazzi et les grâces du zanni suscitent le rire et animent toute l'action de la pièce. La comédie est suivie d'un divertissement des bergers, dont le dialogue est en italien et en français, et d'un vaudeville qui dit que ce sont la nature et l'amour qui nous enseignent le mieux.

Le Faucon est une pièce bien construite. On y trouve moins de philosophie et une intrigue mieux soutenue que dans les premières pièces de Delisle. L'auteur parvient à traiter les deux contes de

Boccace d'une manière nouvelle, comme le constate le succès que remporta la comédie dans sa nouveauté et par la suite. En choisissant ce chemin pour faire briller les talents d'un Arlequin-Thomassin amoureux, Delisle semble s'être établi sur la bonne voie de réussir.

NOTES

1. Publiés dans le Nouveau Théâtre Italien, 1725, t. 4.
2. Cette pièce ressemble beaucoup à l'Arlequin poli par l'amour (1720) et à la Surprise de l'amour (1722) de Marivaux.
3. D'après Desboulmiers, op. cit., t. 2, p. 320, elle eut treize représentations dans sa nouveauté et fut souvent reprise dans la suite, avec beaucoup de succès.
4. La dernière représentation du Faucon eut lieu le 27 avril, 1761, selon Brenner, op. cit., p. 252.
5. LAGRAVE, op. cit., p. 605.
6. Ecrit entre 1350 et 1355. Le conte des Oyes se trouve dans la Préambule de la Quatrième Journée, celui du Faucon dans le neuvième conte de la Cinquième Journée.
7. DESBOULMIERS, loc. cit.
8. J. AUTREAU, Oeuvres, Paris: Briasson, 1749, t. 1.
9. Il fut remis à la mode par les gravures du duc d'Orléans. COURVILLE, op. cit., t. 2, p. 188.
10. Voir p. 60.
11. Ibid.
12. Sans doute influencé par l'Arlequin poli par l'amour de Marivaux.
13. Elena ("Flaminia") Balletti Riccoboni était, en effet, une femme d'influence considérable, cultivée, et membre de quatre académies. Dans cette pièce, nous voyons son propre caractère dans le personnage de Flaminia.
14. Influence de la première Surprise de l'amour de Marivaux.
15. Encore une influence de l'Arlequin poli par l'amour de Marivaux.

VII. LE BERGER D'AMPHRISE[1]

Le Berger d'Amphrise, pièce en trois actes en prose avec un divertissement, fut représenté chez les Comédiens Italiens le jeudi 20 février, 1727, sans être annoncé. Il fut embelli d'une "décoration d'un goût nouveau", le temple d'Apollon, d'ordre Corinthien, par Clarici, peintre de l'Académie Royale de Musique à Londres. La musique du divertissement, composée par Mouret, et le ballet de Marcel plurent énormément. Malgré tout cela, le Berger d'Amphrise eut peu de succès. Un extrait de la comédie fut imprimé dans le Mercure du mois de mars, 1727, accompagné d'une lettre écrite à M. xxx contenant une éloge et une apologie de la pièce.[2] On ne trouve qu'une seule représentation mentionnée dans le Registre de Brenner, mais les frères Parfaict en parlent de quatre ou cinq.[3] Desboulmiers note que l'on a souvent regretté que le Théâtre Italien n'eût pas conservé la pièce et ne l'eût adaptée à quelque autre comédie.[4]

Le Berger d'Amphrise, selon Origny, fut écrit dans le goût et le caractère des comédies d'Aristophane et, d'après lui seul, la morale et les divertissements furent très goûtés.[5] Delisle tira son inspiration de deux fables des Métamorphoses d'Ovide, et il réunit les deux sujets pour n'en faire qu'un, en les adaptant à ses propos.

La distribution des rôles fut la suivante: Riccoboni fils joua Apollon, sous le nom de Délius; Thomassin joua Momus, sous le nom d'Arlequin; Riccoboni père tint le rôle de Midas, roi de Phrygie; Silvia celui de Dircé; Romagnesi celui de Marsias, et Mario le rôle de Mercure.[6]

La philosophie de la pièce consiste dans la satire de ceux qui adoptent une manière affectée et précieuse de parler ou d'écrire, afin de plaire aux autres. Dans la lettre adressée à M. xxx , on lit les remarques suivantes:

> Notre auteur, qui est sçavant & très philosophe, s'est appliqué à corriger les moeurs & le goût des Belles-Lettres, dans sa Comédie du Berger d'Amphrise. Le plaisant est très fin & très

> piquant, & je ne m'étonne point qu'il n'ait point fait d'impression. Le Public, qui, comme je l'ai dit, ne veut que se réjouir aujourd'hui, ne peut rire à la représentation du Berger d'Amphrise parce que la plaisanterie sort d'une réflexion qui lui fait de la peine, ou le fait rougir...par malheur, la Piece est toute du même ton.[7]

L'intrigue de la comédie est la suivante. Momus et Delius, exilés des Cieux, décident de se rendre utiles aux hommes. Ils sont tous les deux à la cour de Midas, roi de Phrygie, dont le favori est Marsias. Delius veut supplanter celui-ci, dont il admire le langage fleuri, et il le flatte. Arlequin trompe Marsias en lui disant que Delius est un élève d'Apollon, qui se moque de son jargon, et Marsias s'en fâche. Pour le récompenser de son renseignement, Marsias accorde sa protection à Arlequin et celui-ci fait fortune grâce à son mensonge. Il annonce au courtisan Lychas qu'il va tromper Marsias et, en apprenant que l'objet de l'amour de Marsias et du roi Midas est la même jeune fille, Dircé, Lychas décide de trahir et Arlequin et Marsias. Arlequin apprend à Delius qu'il l'a trahi, et le présente à Midas. Marsias arrive et Delius explique à Midas que Marsias et lui, Delius, sont épris de la même jeune fille. Il défie Marsias à un combat d'esprit entre leurs élèves, duquel Midas se pose en juge. Il est décidé que Dircé sera le prix de victoire, à condition que le vainqueur lui plaise. Les élèves chantent, ce qui donne lieu à une fête. Midas juge en faveur de Marsias, mais Dircé préfère Delius quand même et Midas, avisé de l'identité de la jeune fille voilée et amenée par Lychas, demande qu'on arrête Delius. Apollon implore le secours de Jupiter, qui le rappelle de son exil. Le roi des dieux laisse Momus sur terre, sous le nom d'Arlequin, pour corriger les moeurs des hommes. Arlequin termine la pièce par une invitation au parterre de venir tous les jours à son école.

Comme nous le suggère le résumé du Mercure, le rôle d'Arlequin dans le Berger d'Amphrise est plutôt celui d'un fourbe rusé et habile, d'intrigant intelligent qui mène le jeu. Ecouteur aux portes, c'est Arlequin qui apprend le dessein de Delius et qui le dénonce à Marsias.

Il n'approuve pas le désir de son ami de se distinguer par l'affectation de son langage pour gagner la faveur du roi. Il profite de sa trahison, cependant, et réfléchit sur les raisons qui ont donné lieu à sa prospérité. L'auteur de la lettre à M. xxx cite le discours d'Arlequin à la fin de cette scène, comme suit:

> Je croyais que la faveur des hommes étoit quelque chose de fort difficile à acquérir, mais ce n'est qu'une bagatelle. Faire une petite trahison qui leur soit utile, les flatter, & être propre à quelqu'intrigue amoureuse: voilà tout ce qu'il faut pour donner du dessous à tous ses Concurrents, & c.

C'est de la satire piquante. On nous rapporte, pourtant, que personne ne sourcilla en entendant ces paroles, et que l'acte termina très froidement.[8] La moitié des spectateurs n'avait pas de scrupules pour gagner la faveur des grands, et l'autre moitié était la dupe des manoeuvres de ces premiers. Malgré la présence d'Arlequin, la scène donna peu de plaisir.

La deuxième étape de l'intrigue mise en marche par Arlequin est sa déclaration indiscrète à Lychas qu'il va tromper Marsias et que ce dernier et Midas sont amoureux de la même jeune fille, qu'ils connaissent sous des noms différents. Lychas, à son tour, décide de tromper et Marsias et Arlequin. Ce dernier, vaniteux et hardi, déclare à Delius qu'il l'a trompé, et rit de sa colère avec sa spontanéité charmante habituelle. Les trois actions faites exprès par Arlequin préparent la dispute entre Delius et Marsias, et la reconnaissance de Dircé par Midas.

Arlequin joue un rôle au dénouement. Les dieux condamnent le faible jugement de Midas, et Arlequin propose qu'on lui donne des oreilles d'âne. Apollon, pourtant, plus généreux, promet de lui donner les lumières qui lui manquent, à condition qu'il en fasse part à ses sujets. Arlequin est laissé sur la terre, où l'on attend le revoir dans d'autres pièces, castigare ridendo mores.

C'est alors Arlequin qui joue le rôle déterminant de cette pièce, qui mène le jeu et qui l'anime. Le message moral est plus subordonné à l'intrigue et aux personnages du Berger d'Amphrise qu'il ne l'était

dans le Faucon et les Oyes de Bocace.

On ne donne aucune indication sur l'importance des jeux de scène d'Arlequin ni sur leur réception. Tout ce qui nous reste est plutôt une ébauche de l'action qu'une appréciation du comique ou de la philosophie de la pièce.

Examinons maintenant Arlequin Astrologue pour voir comment Delisle exploite les talents d'Arlequin pour faire réussir son prochain ouvrage.

ARLEQUIN ASTROLOGUE[1]

Le 13 mai, 1727, les Comédiens Italiens donnèrent pour la première fois Arlequin Astrologue, pièce en prose et en trois actes. Selon les Registres du Théâtre Italien,[2] la pièce ne connut que trois représentations, toujours avec de faibles recettes, mais il est bien possible qu'il y en ait eu d'autres.[3] En tout cas, Delisle garda l'anonymat pendant quelque temps. La pièce n'eut pas un grand succès et Desboulmiers affirme qu'elle ne répondit point à la réputation de son auteur. Elle ne fut pas imprimée, et il ne nous reste que l'extrait du Mercure du mois de juin, 1727.

Les acteurs sont signalés comme les suivants: Lelio fils joua le rôle d'Eraste; Thomassin, son valet Trivelin; Mlle la Lande, Dorimène; Mlle Thomassin, sa fille Julie; et Mlle Lelio, la suivante de Julie, Colombine.[4]

L'action de la pièce a lieu à la campagne, dans la maison de Dorimène, en moins d'une journée, et toute l'intrigue est destinée à réunir les deux amants, Julie et Eraste. La vedette de la pièce est Arlequin, lourdaud et amoureux.

Arlequin Astrologue a une structure à trois niveaux. Julie, fille de Dorimène, aime et est aimée d'Eraste, qui s'est déguisé en jardinier pour servir Dorimène sous le nom de Lucas. Oronte, homme vieux et riche, aime Julie, et Dorimène veut les marier. Colombine est l'amante de Trivelin, mais Arlequin aussi est amoureux d'elle. Dorimène s'intéresse à Eraste et est jalouse de la faveur dont jouit

sa fille auprès de lui.

Julie déclare à Oronte qu'elle ne l'aime point et qu'elle ne l'aimera jamais. Arlequin s'empresse de parler à Colombine pour savoir si elle le préfère à Trivelin. Il lui explique qu'il n'est plus le valet d'Eraste, mais celui du tout-puissant astrologue Beniscrate, et il menace d'employer la magie de celui-ci auprès de Trivelin s'il ose rivaliser avec lui. Colombine, effrayée, renonce au valet d'Oronte, et Arlequin part pour se travestir en astrologue.

Julie veut entretenir l'astrologue devant sa mère, qui croit aux devins. Arlequin, déguisé, rencontre Trivelin, qui renonce à son tour à son amante. Colombine arrive pour consulter l'astrologue et, après un malentendu, elle lui apprend qu'elle est véritablement amoureuse de Trivelin. Arlequin, hors de lui, se révèle et fait venir Oronte, Dorimène et Lucas. Oronte, en apprenant que Julie aime Eraste, renonce à elle, et Dorimène consent enfin au mariage des deux amants. Arlequin seul se trouve malheureux.

Au premier acte, Arlequin rencontre son maître, Eraste, qu'il n'a pas vu depuis quelques jours. Ceci permet à l'auteur de nous présenter l'exposition de la pièce, par les renseignements qu'Eraste donne à son valet. Les déguisements d'Eraste et d'Arlequin auraient plu énormément au public, comme ont fait ceux que l'on trouve chez Marivaux. Delisle emploie Arlequin pour vérifier l'authenticité du travestissement d'Eraste, en nous montrant que ce dernier ressemble si bien à un jardinier que même son valet ne le reconnaît pas. Eraste profite du faible d'Arlequin, à savoir son amour pour Colombine, pour lui persuader de se déguiser en astrologue afin d'aider son ami et maître.

Arlequin agit par impulsion, malgré la défense d'Eraste de ne pas se montrer à qui que ce soit avant qu'il ne revienne déguisé. Mais Arlequin ne veut pas attendre et il se rend directement chez Colombine, risquant par sa balourdise de déranger les combinaisons de son maître. Il ne sait ni ruser ni maîtriser les inclinations de son coeur. Devant Colombine, Arlequin se pose comme le serviteur de Beniscrate. Avec la volubilité qu'on lui connaît, rempli de lui-même, il profite de sa feinte position pour intimider Colombine de changer

de sentiments envers Trivelin, de peur des conséquences. Le ton et le langage qu'il emploie et les airs qu'il se donne contrastent fort avec ceux que l'on trouve chez lui comme simple valet d'Eraste. Il exagère tout au-delà de ce qu'il faut, et le changement d'atmosphère créé par son nouveau rôle suscite le rire.

L'arrivée d'Eraste, fâché de la désobéissance de son valet, ne trouble pas l'esprit d'Arlequin. Il maîtrise la situation en feignant de méconnaître son maître. Il lui parle avec l'air d'un homme au service d'un grand astrologue, qui n'a affaire qu'au simple jardinier, Lucas. Sa vivacité d'esprit se montre à la hauteur de l'occasion, et il se sauve sans avoir troublé l'affaire d'Eraste.

Dans la première scène de l'acte trois, Arlequin, déguisé en Beniscrate, fait peur à Trivelin en lui disant qu'il a pris Arlequin sous sa protection, et le pauvre amant s'enfuit, de crainte de risquer sa vie. Arlequin, orgueilleux dans la réussite, se croit enfin l'amant de Colombine. Celle-ci vient pour le consulter sur son choix d'amants et lui confie qu'elle est obligée d'en cacher sa préférence parce que le maître de celui qu'elle aime est dans la maison. Arlequin comprend mal et pense qu'elle parle de lui. Il se livre à la joie, mais Colombine le détrompe vite. La scène est très jolie. Arlequin s'emporte, enlève sa barbe et sa robe, les jette par terre, et se fait reconnaître pour Arlequin, amant trompé. Sa balourdise le mène à la perte de Colombine. L'avortement de son projet fait du maladroit la victime de ses propres actions.

Voyons maintenant si Delisle continuera à exploiter la maladresse de son zanni pour faire rire les spectateurs ou s'il le destine à un rôle plus positif.

ABDILI, ROI DE GRENADE

Le 19 novembre, 1729, la Comédie Italienne donna la première représentation d'Abdili, roi de Grenade, comédie en prose et en trois actes, dont le canevas fut de Flaminia Riccoboni et le dialogue de Drévetière de Lisle.[1] L'intrigue de la pièce est comme suit:[2] Abdili, roi de Grenade, doit sa couronne à Abencerrage, qui a détrôné

l'usurpateur Muley. Abuamet, fils d'Abencerrage, est destiné à Galienne, soeur de Zégri. Celui-ci doit épouser Moraïselle, fille d'Abencerrage. Pourtant, Abdili et Moraïselle s'éprennent l'un de l'autre. Zégri s'en console, et la pièce se termine par le mariage d'Abdili avec Moraïselle et celui d'Abuamet avec Galienne.

Selon les Registres de Brenner, la pièce n'eut qu'une seule représentation, et on ne nous a laissé aucune mention de la réception de la pièce ni des comédiens qui la jouèrent. Le personnage d'Arlequin ne figure point dans l'intrigue.

DANAUS[1]

Le 21 janvier, 1732, vit la première représentation de Danaüs, tragi-comédie en vers et en trois actes de Delisle. La musique des intermèdes comiques et des divertissements qui accompagnent la pièce fut composée par Mouret.

Un extrait de Danaüs fut imprimé dans le Mercure de juin, 1732. On nous y apprend que les intermèdes

> sont ingénieux & l'idée en est nouvelle; ils composent une petite comédie qui naît du grand tragique; elle présente une ébauche des maux que les crimes des Grands font tomber sur le public...L'Auteur fait jouer sur le même sujet, la Tragédie à la Cour, & la Comédie à la Ville, & chaque acte tragique en produit un comique.[2]

La pièce ne connut qu'un médiocre succès de quatre représentations et elle ne fut pas publiée. On nous rapporte, cependant, que les vers étaient bien écrits et avec chaleur, et on reproche à Delisle de ne pas avoir apporté à son oeuvre de petits changements qui lui auraient assuré un meilleur sort.[3]

La tragi-comédie s'inspire de la mythologie, à savoir l'histoire des Danaïdes. Le dessein de l'auteur fut de nous instruire: partout dans la pièce, la vertu épurée s'oppose au crime et à l'injustice, et le dénouement voit couronner les innocents et punir les criminels.[4]

Arlequin n'est présent que dans les trois intermèdes, où il joue le rôle principal. Dans le premier intermède, au lever de

l'aurore, lui et sa fiancée entrent dans un bois consacré à l'Hymen, où le père d'Euphrosine veut les marier, conformément au mariage des filles de Danaüs avec leurs cousins, qu'on a vu au premier acte. D'après le père, les hommes sont entraînés par la destinée des rois et partagent et leurs malheurs et leurs bonheurs. La fête qui précède les rites de mariage des deux amants est interrompue par la mère d'Euphrosine qui arrive pour annoncer que les princes d'Egypte ont été tués par leurs épouses.

Arlequin, certain que son sort sera tout semblable au leur, est saisi d'effroi, manifeste sa terreur par ses gestes et ses lazzi, et se sauve aussi vite que possible. Cet événement nous montre un des traits les plus saillants du zanni, la poltronnerie, et Arlequin y excelle par les grâces de son jeu. Sa crainte et sa couardise vainquent ses sentiments et il abandonne son amante, de peur de perdre la vie.

Au deuxième acte, Argée apprend qu'il est le fils du roi Gélanor, qui fut dépossédé lorsque ses sujets choisirent Danaüs pour lui succéder. Menées par Créon, gouverneur d'Argée, ses troupes attaquent le palais de Danaüs pour venger et faire remonter Argée sur le trône. Danaüs commande à ses gardes de mener Hypermnestre à l'autel des Euménides, où on va l'immoler pour ne pas avoir obéi à l'ordre de tuer son mari.

Dans le deuxième intermède, Arlequin, seul et tout armé, tremble de peur et essaie de se ranimer en buvant du vin. Ses réflexions comiques et satiriques sur ce qui se passe dans Argos sont interrompues par l'arrivée des guerriers. Arlequin veut s'enfuir, mais ils l'empêchent. Un combat en forme de ballet a lieu devant le peureux. Le parti de Danaüs est vaincu, et les partisans d'Argée célèbrent leur victoire par de nouvelles danses. Arlequin, dans un coin de la scène, contrefait le mort, mais l'un des combattants lui enlève sa bouteille et le force de le suivre au combat. En partant, Arlequin assure au parterre que s'il rencontre la victoire, la peur ne manquera pas de le conduire sur ses pas.

Cette scène est très bien adaptée au caractère et aux talents d'Arlequin. La peur et l'incertitude du poltron se traduisent par sa

voix, ses gestes et ses actions. Fortifié par le vin, il se croit à l'abri et, avec sa volubilité caractéristique, il commence à raisonner sur les événements, devenant peu à peu hardi à mesure qu'il prend du courage. En entendant les bruits d'un combat, cependant, la peur lui revient tout à coup, et il fait de son mieux pour se sauver. La bataille et la victoire célébrée ensuite par des danses font briller les talents des Comédiens Italiens. Après le ballet, Arlequin, pour duper les combattants, devient rusé et emploie ses talents de pantomime pour contrefaire le mort. Malheureusement, son stratagème est découvert et il est obligé de se mêler aux autres. Ses protestations et ses efforts pour résister à celui qui l'emmène donnent du comique à la scène et conviennent parfaitement au jeu d'Arlequin.

Au troisième acte, Anténor, Sacrificateur de Danaüs, s'apprête à immoler Hypermnestre. Blessé, Danaüs arrive au dernier moment et ordonne qu'on immole Anténor au lieu de la princesse. Il apprend à Hypermnestre que son mari est mort dans la bataille et que c'est Argée qui a sauvé la vie à son père. Avant de mourir, il exhorte sa fille à épouser Argée.

Dans l'intermède qui suit cet acte, Arlequin revient de la guerre, victorieux et gonflé de vanité. On nous rapporte qu'il prononce un monologue bien comique. Il est bientôt réuni à Euphrosine, et le mariage des deux amants est orné de chants et de danses qui terminent la pièce.

Nous voyons donc qu'Arlequin ne joue aucun rôle dans les actes tragiques de Danaüs. Sa présence est plutôt destinée à introduire du rire et du mouvement dans une action typiquement tragique, et à fournir de la comédie pour détendre l'esprit des spectateurs. Chaque acte de la tragédie est suivi d'un intermède comique qui égaie la pièce et qui est sans doute mieux adapté aux talents des Comédiens Italiens et au goût des spectateurs de ce théâtre.

ARLEQUIN GRAND MOGOL[1]

Le 14 janvier, 1734, le Théâtre Italien donna Arlequin Grand Mogol, comédie en prose et en trois actes, ornée de trois divertissements de chants et de danses, et écrite par Delisle. Puisqu'il nous manque les Registres du 22 mars, 1733 au 18 avril, 1735, nous n'avons pas de détails sur sa carrière. D'après les frères Parfaict, la pièce n'eut qu'un médiocre succès, et Origny nous assure qu'il n'y avait là rien d'intéressant excepté les scènes d'Arlequin et de Zaïde.[2] La pièce ne fut pas publiée, et il ne nous reste que l'extrait très bref des Parfaict.

La vedette du titre et de la pièce elle-même est le bien-aimé Arlequin. L'intrigue de la comédie est comme suit. Asouf, général des troupes de Cha-Jean, Empereur du Mogol, se révolte contre ce dernier qui a répudié sa fille pour épouser Roxane, petite-fille du Sultan Amajou. Pour accréditer son parti, Asouf engage Arlequin, berger, qui se pose comme le Prince Boulaki, frère aîné de Cha-Jean qui est mort depuis quelques années. Arlequin soutient fort mal la dignité de sa nouvelle position. Zaïde, son amante, lui reproche son inconstance, et il se repent d'avoir accepté de jouer un rôle dans le stratagème d'Asouf. Cha-Jean défait les insurgés, Asouf meurt dans la bataille et Arlequin épouse la bergère. Le mariage donne lieu à un divertissement.

Attinger reproduit un extrait de la pièce. Après le triomphe de l'Empereur du Mogol sur les usurpateurs, Arlequin dépose le sceptre royal pour reprendre sa houlette de berger et il dit:

> Ouf! me voilà sorti d'une terrible frayeur. Je ne l'ai jamais eue si belle. (Il rend ses ornements.) Tenez, voilà votre couronne, votre manteau royal, votre sceptre. Ils ne sont pas faits pour moi. Trop heureux d'être délivré de ces maudites marques d'honneur qui ont failli me faire enterrer tout vif. Oh! la détestable chose qu'un empire. Je vais reprendre avec plaisir une houlette que je préfère au plus beau sceptre du monde. Car elle va mieux à ma main.[3]

Plus loin, il dit:

> Vivat! allons, ma chère Zaïde, reprendre notre première vie. L'ombre d'un ormeau pour les amours est préférable aux plus beaux palais, et le chant des oiseaux à tout le diable de tapage de la fortune. [4]

Dans cette pièce, Arlequin joue l'homme de paille du parti d'Asouf. Sa vie de berger l'a mal préparé à ce changement de rang, ce qui donne naissance à de divers éléments comiques. Arlequin, en sortant de son monde, retient sa naïveté et sa rusticité paysanne. Son ignorance du rôle d'un prince, son esprit simple et ingénu, son langage et ses manières incorrects, et son manque d'éducation et d'expérience produisent une variété de balourdises qui fournissent du comique. Le caractère du simple berger contraste fort avec ce qu'on attend chez un frère d'Empereur, et Delisle a bien exploité les talents d'Arlequin pour susciter du comique et pour déclencher le rire des spectateurs. Rempli de lui-même, et conscient de son importance dans l'intrigue, les airs qu'affecte Arlequin, sa vanité naïve et sa maladresse servent à mettre en relief son rôle traditionnel de lourdaud.

A la suite de la victoire de Cha-Jean sur les rebelles, Arlequin, remis à son aise et à son premier état, abandonne volontiers et avec grand plaisir les habits, le prestige et la contrainte de sa situation royale, pour retourner à la simplicité et au naturel de sa vie pastorale.

Le charme des scènes d'amour entre Arlequin et Zaïde, la franchise et la naïveté de l'expression de leurs sentiments émurent sans doute le public, et l'intérêt amoureux qui couronne le dernier acte et qui sert de prétexte à un divertissement lui auraient plu également.

Il est curieux que, dans les comptes rendus et dans les critiques de la pièce, on ne fait aucune mention du succès d'Arlequin, joué sans doute par Thomassin, ni des autres acteurs de la troupe qui participèrent à la représentation.

Aucune des quatre pièces précédentes n'eut un succès retentissant, en dépit de la variété des thèmes qu'y introduisit

Delisle: l'oriental, le tragique, le mythologique et l'astrologique. L'auteur dut attendre jusqu'en 1738 avant qu'il ne parut sa quatrième publication dramatique.

NOTES

LE BERGER D'AMPHRISE

1. Bibliothèque Nationale, Collection Soleinne, Ms 9311, fol. 11-24.

2. *Mercure de France, le*, mars 1727, pp. 141, 143-147.

3. Desboulmiers cite sept repréesntations de la pièce dans son *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre italien*, t. 7, p. 284.

4. *Ibid*.

5. ORIGNY, *op. cit*., t. 1, p. 96.

6. *Mercure de France, le*, *loc. cit*.

7. *Ibid*., p. 146.

8. *Ibid*.

ARLEQUIN ASTROLOGUE

1. Bibliothèque Nationale, Collection Soleinne, Ms 9311, fol. 11-24.

2. Brenner cite trois représentations de la pièce dans ses *Registres*: le 13 mai, le 2 septembre et le 21 octobre, 1728.

3. Desboulmiers cite sept représentations de la pièce dans son *Histoire*, *loc. cit*.

4. *Mercure de France, le*, juin, 1727, p. 368.

ABDILI, ROI DE GRENADE

1. DESBOULMIERS, *op. cit*., t. 7, p. 219.

2. S.R.N. CHAMFORT, *Dictionnaire dramatique*, attribué à J. de Laporte et à S.R.N. Chamfort, réimpression (1ère éd. Paris: Lacombe, 1776), Genève: Slatkine Reprints, 1967, t. 3, p. 429.

DANAUS

1. Bibliothèque Nationale, Collection Soleinne, Ms. 9311.

2. *Mercure de France, le*, juin, 1732, p. 153.

3. DESBOULMIERS, *op. cit.*, t. 3, p. 442.

4. *Mercure de France, le*, *loc. cit.*

ARLEQUIN GRAND MOGOL

1. Bibliothèque Nationale, Collection Soleinne, Ms. 9311, fol. 31 sqq.

2. ORIGNY, *op. cit.*, t. 1, p. 134.

3. ATTINGER, *op. cit.*, p. 420.

4. *Ibid.*

VIII. LE VALET AUTEUR[1]

Le 2 août, 1738, le Théâtre Italien donna la première représentation du Valet Auteur, comédie en trois actes et en vers libres par Delisle de la Drévetière. La pièce fut très applaudie,[2] mais puisqu'il nous manque les Registres du 7 juin, 1737, jusqu'au 1 janvier, 1740,[3] nous n'en connaissons qu'une seule représentation. Un extrait de la pièce parut dans le Mercure du mois d'août, et la pièce fut publiée pendant la même année chez Briasson à Paris.

Desboulmiers remarque que plusieurs scènes parurent dignes de la véritable comédie et de sortir de la plume de Delisle,[4] mais qu'on trouva le titre extrêmement forcé. L'auteur chercha plutôt à trouver un titre piquant pour présenter au public une idée neuve et pour attirer du monde. On lui reprocha le rôle de Valentin, qui n'est qu'un valet intrigant tout à fait semblable à celui de maintes comédies.[5] D'Argenson ajoute:

> Tout est supposition de personnes, et même de château, dans cette pièce. On y prétend pouvoir se passer du consentement d'un père pour un mariage, on écarte aussi du dénouement l'une des amantes; il faut donc se prester à touttes ces sottises pour se divertir à la Comédie.[6]

Les comédiens de la pièce furent les suivants: Riccoboni joua le rôle de Léandre, amoureux d'Isabelle; Romagnesi, celui de Valère, amoureux de Julie; Mario joua Géronte, père d'Isabelle; Silvia, Isabelle, promise à Valère; Sticotti, Dorante, père de Valère; la Dlle Lalande remplit le rôle de Julie, soeur de Léandre; Deshayes, celui de Valentin, valet de Léandre et cocher de Géronte; et la Dlle Thomassin, Nerine, suivante d'Isabelle. Le nom du comédien qui joua le rôle d'Arlequin, valet de Valère, n'est pas donné.[7]

Voici le sujet de la pièce. Valère, amoureux de Julie, lui explique pourquoi il se cache sous le nom de Lisimon, dans le château de Léandre. Son père, Dorante, veut le marier à Isabelle, dont il n'est point amoureux, et il craint que l'arrivée de Géronte, père

d'Isabelle, soit destinée à ce but. Valentin apprend à Léandre, son véritable maître, qu'il s'est fait cocher de Géronte pour l'aider, et qu'il a fait briser la chaise du vieux tout près du château, en lui disant que c'est le château de Dorante, père de Valère, chez qui Géronte amenait sa fille pour la marier. La situation exige que Léandre passe pour Valère, et son amour pour Isabelle lui persuade enfin d'accepter cette proposition. Valentin s'entretient avec Nerine, suivante d'Isabelle, et lui apprend qu'il a été comédien et qu'il devient auteur. La pièce qu'il va mettre en scène est celle qui se joue actuellement au château, et qui se terminera par un double mariage. Cette scène est la seule qui justifie le titre de la pièce.

Le Valet Auteur est une pièce traditionnelle à trois niveaux. Valentin est présent dans dix-neuf sur vingt-cinq scènes.[8] Il est le meneur de jeu qui compose sa pièce. Arlequin est présent dans une seule scène, et sa seule fonction dramatique est de fournir à Valentin un renseignement dont ce dernier a besoin pour mener à bien sa "pièce".

Il est curieux de noter que le rôle d'Arlequin est extrêmement réduit dans cette pièce, et que c'est Deshayes qui joua le rôle principal. On ne sait pas si ce fut Thomassin ou un autre qui joua le personnage d'Arlequin. Thomassin n'était pas en bonne santé à cette époque. Sa dernière apparition chez Marivaux fut dans un rôle très mineur des Fausses Confidences, jouées le 16 mars, 1737. Le fait que le comédien qui joua le rôle d'Arlequin dans le Valet Auteur n'est pas nommé, nous mène à croire que c'était plutôt un acteur peu connu, un remplaçant qu'on essayait dans le rôle. Il est à noter aussi que ce rôle réduit Arlequin à ses éléments les plus primitifs: sa simplicité et sa soif. L'ironie de la pièce, c'est que, malgré l'impatience d'Arlequin d'étancher sa soif, Valentin n'a pas le temps de lui donner à boire.

TABLEAU IV

LE VALET AUTEUR

ACTE	I							II											III							NOMBRE DE REPLIQUES	NOMBRE DE SCENES
SCENE	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	1	2	3	4	5	6	7		
GERONTE					10		8			9	4				5	5					1	4	7	11	3	67	11
ISABELLE					9			6	3	6	1	5				4	5	10						6	1	56	11
LEANDRE						7	8			4		4											7	6	5	41	7
VALERE	8	2																10							4	24	4
JULIE	8	7									2	2														19	4
DORANTE																					22	4	3	7	5	41	5
NERINE				28				6	2											8					1	45	5
VALENTIN		5	1	27		7	7		3	4	2	7	1	15	5	1	5		1	7	23			10	6	137	19
ARLEQUIN														15												15	1

NOTES

1. La pièce imprimée se trouve dans le Nouveau Théâtre Italien, 1753, t. 10.

2. Selon le Mercure du mois d'août, 1738, p. 95. D'après les frères Parfaict, op. cit., p. 299, elle n'eut qu'un faible succès.

3. BRENNER, op. cit., p. 118.

4. DESBOULMIERS, op. cit., t. 4, p. 341.

5. Mercure de France, le, août, 1737, pp. 96-97.

6. ARGENSON, op. cit., t. 2, p. 719.

7. Mercure de France, le, août, 1737, p. 95.

8. Voir le blocking, p. 86.

IX. LES CAPRICES DU COEUR ET DE L'ESPRIT

Comédie en trois actes et en prose, avec un beau divertissement, les Caprices du coeur et de l'esprit furent représentés pour la première fois par les Comédiens Italiens le 25 juin, 1739. La musique du divertissement fut composée par M. Blaise, basson du Théâtre Italien, et le ballet de la composition fut des sieurs Riccoboni fils et Deshayes. Cette pièce, la dernière de Delisle, fut favorablement reçue, mais elle ne fut pas publiée. Un extrait de l'ouvrage parut dans le Mercure du mois de septembre, 1739.[1]

Desboulmiers nous apprend que le dialogue de la pièce est naturel et l'intrigue simple et bien conduite.[2] D'Argenson signale que c'est une comédie de sentiment plutôt que d'intrigue, et que les caractères n'ont rien de neuf.[3] Il est intéressant de noter ses remarques sur le théâtre et sur les comédiens italiens:

> Les quatre principaux acteurs ne s'en sont pas mal tirés. Il n'est plus question de troupe italienne ny du jeu de cette nation comique à ce théâtre: ce n'est plus qu'une seconde troupe françoise à Paris.[4]

A cette époque-là, le répertoire italien fut presque complètement abandonné et l'on jouait presque entièrement en français.[5]

Les acteurs de la pièce furent les suivants: Mario joua Dorimon, père d'Angélique; Romagnesi, Dorante, amant d'Isabelle; Riccoboni, Valère, amant d'Angélique; Silvia, celui d'Isabelle, nièce de Dorimon, promise à Valère; la Dlle Thomassin le rôle de Lisette, suivante d'Angélique; et Deshayes, Frontin, valet de Dorante.[6]

A cause de la perte des Registres de cette année, nous n'avons aucune indication sur le nombre de représentations données dans sa nouveauté ni sur le nombre de spectateurs qui assistèrent à la pièce.[7]

L'intrigue est la suivante. Dorimon, qui destine Valère à sa nièce Isabelle et Dorante à sa fille Angélique, se flatte que son choix plaît à Lisette, qui connaît mieux que personne les goûts des jeunes filles. Il présente les amants les uns aux autres, et les laisse

ensemble. Angélique, comme Isabelle, trouve que celui auquel elle est destinée ne lui plaît pas du tout. Dorimon revient. Angélique loue le caractère et l'esprit de Valère, Isabelle les qualités de Dorante. Dorimon conclut que c'est par pudeur que chacune fait l'éloge de l'amant de l'autre. A l'acte deux, Angélique envoie Lisette à Dorimon pour lui expliquer le penchant de son coeur. Angélique rencontre Valère, et ils s'avouent leur amour. Puis elle le rejette et le renvoie à sa cousine. Dorante entre et, voyant fuir Angélique, il pense qu'elle veut s'éloigner de lui, et il en est content. Il dit à Frontin de préparer tout à partir. En quittant la scène, il rencontre Isabelle, qui lui confie qu'elle n'aime pas Valère, et lui demande de lui faire connaître ses vrais sentiments. Les deux hommes se rendent compte qu'ils ne sont point aimés des personnes auxquelles ils sont destinés. Valère apprend à Dorante son amour pour Angélique, et Dorante repart pour rendre compte à Isabelle de tout ce qui s'est passé. En parlant, il naît chez eux un penchant l'un pour l'autre. Frontin, qui a entendu leur conversation, se divertit en disant à Dorante que tout est prêt. Celui-ci lui répond qu'il est amoureux, donc qu'on ne part pas, et Frontin pense que c'est Angélique dont il est épris. Il dit à Dorimon que tout va comme prévu, et celui-ci le récompense de sa nouvelle. Lisette le détrompe tout de suite, et Dorimon s'instruit lui-même. Il consent aux deux mariages selon les voeux des jeunes. Lisette consent à épouser Frontin qui, chargé d'une fête, la fait exécuter.

Le personnage d'Arlequin ne figure pas dans cette pièce. Thomassin devint malade et quitta la scène pendant le mardi gras de cette année et, comme il n'y avait probablement personne pour le remplacer, Delisle substitua au rôle d'Arlequin celui de Frontin, joué par Deshayes. Quant à Thomassin, sa maladie s'empira le 3 juillet et il mourut le 19 août de la même année.

Examinons le rôle joué par Frontin dans la pièce. D'abord il rencontre Lisette, dont la beauté le frappe. Il la prend pour l'une des maîtresses de la maison de Dorimon, mais Lisette le détrompe, il s'enhardit peu à peu, et finit par lui déclarer: "Tu ne perdras rien au respect que Frontin commence à perdre pour toi." Il s'ensuit un

entretien spirituel et très comique sur leurs maîtres. Nous voyons le zanni amoureux encore une fois, franc, naturel et amusant.

Lorsque Dorante décide de partir, il ordonne à son valet d'aller seller les chevaux. Frontin, qui est tombé amoureux de Lisette, fait de son mieux pour persuader à son maître que tout est arrangé et qu'il ne peut pas partir. Ses arguments rejetés, il se retire fâché. Ici il se montre intéressé. Ses efforts pour détourner son maître de sa résolution ne réussissent pas, et il devient la victime des circonstances, obligé de partir tandis qu'il veut rester.

Frontin entend la fin de la conversation amoureuse entre Dorante et Isabelle, et se rend compte qu'on ne part pas. Il dit à Dorante tout de même que les chevaux sont prêts, suscitant le rire. Imaginant que son maître est amoureux d'Angélique, il s'en va et confie à Dorimon que les deux jeunes sont épris l'un de l'autre, établissant ainsi l'un des quiproquos de la pièce.

Frontin est tellement assuré de ce qu'il lui a dit qu'il déclare à Lisette qu'il n'aurait jamais accepté l'argent que Dorimon lui a offert en récompense s'il n'avait pas dit la pure vérité. Pour le lui prouver, il raconte une histoire extravagante:

> Voyant que mon maître, Valère, Angélique, Isabelle, & vous, Mlle Lisette, étiez rebelles à l'amour, je l'ai été chercher en poste, pour vous mettre tous à la raison; je l'ai apporté en croupe; ce petit fripon d'Amour n'a pas plutôt mis pied à terre, qu'il a fait des siennes, & nos amans s'aiment à présent à la folie.[8]

Dans cette scène, on voit que Frontin est facilement dupé par les apparences, qu'il s'obstine à soutenir sa première impression, et qu'il donne libre champ à son imagination fertile.

A la fin de la pièce, tous les quiproquos sont dénoués et les trois couples participent à la fête qui précède le mariage, et qui est mise à l'exécution par Frontin. Voici comment le résume d'Argenson:

> la morale de cette pièce est bonne et sert d'école aux pères; la raison assortit mal des amans, la similitude de caractères est rarement une cause de sympathie, on aime dans les autres des caractères opposés aux siens, mais non antipathiques; cette variété fait le commerce du monde; rien ne reste, chacun profitte de ce qu'ont les autres et de ce qu'il n'a pas chez lui.[9]

On a déjà noté que les quiproquos jouent un rôle important dans la pièce, et quoique notre valet n'en est plus un des personnages principaux, il y joue sa part. Sa fonction et celle de Lisette sont destinées plutôt à animer et à embrouiller la situation, ainsi suscitant du comique léger, que de la mener ou de la corriger.

NOTES

1. _Mercure de France, le_, pp. 202-204.

2. DESBOULMIERS, _op. cit._, t. 4, p. 471.

3. ARGENSON, _op. cit._, t. 2, p. 662.

4. _Ibid_.

5. _Ibid_.

6. _Mercure de France, le_, septembre, 1739, p. 202.

7. BRENNER, _op. cit._, p. 118.

8. _Mercure de France, le_, septembre, 1739, p. 204.

9. ARGENSON, _loc. cit._

CONCLUSION

Le début de la carrière dramatique de Delisle fut beaucoup plus brillant que la fin. Malgré les très beaux succès d'Arlequin Sauvage, de Timon et du Faucon, la postérité s'est montrée plus sévère pour Delisle que pour son rival, Marivaux, et encore plus injuste envers les autres grands fournisseurs de pièces de la Comédie Italienne, tels que Boissy, Romagnesi et Autreau.

Le goût du public de Paris pendant les années 1720 et 1730 était très capricieux. En écrivant des pièces originales, Delisle dut les adapter à ces caprices, et ce fut surtout par le moyen d'Arlequin qu'il essaya de plaire aux spectateurs.

Nous avons déjà remarqué que la philosophie, sujet des études scolaires de Delisle à Paris, eut une forte influence sur ses premières pièces. Arlequin Sauvage, Timon le Misantrope et Arlequin au banquet des sept Sages nous présentent Arlequin comme porte-parole des idées philosophiques de l'auteur. Dans la première pièce, le sauvage, naturellement bon, entre en France sans aucune connaissance des moeurs de la société. Ceci fait naître maintes situations comiques, où le sauvage se sert de son bon sens et de sa franchise pour faire la critique de la société française. La portée philosophique est accompagnée des jeux de lazzi et de pantomime d'Arlequin-Thomassin, qui assura le succès de la pièce.

Dans Timon, l'âne métamorphosé en homme sert de juge impartial de la nature humaine. Arlequin, personnage de jugement sain, condamne les extravagances de son maître et essaie de l'éclairer et de le corriger. Son pathétique émeut les spectateurs et son jeu égaie la lourdeur de la pièce.

Pourtant, sans doute à cause de son thème philosophique, Arlequin au banquet des sept Sages tomba à plat. Le public s'étant lassé de tant de morale, ni la présence d'Arlequin ni les changements que Delisle apporta à la pièce ne suffirent à la ressusciter.

Le Faucon et les Oyes de Bocace marquèrent, par conséquent, un changement de préoccupations chez l'auteur, et il y introduit l'élément de l'amour. Arlequin est encore une fois la vedette de la pièce, mais il ne débite plus de philosophie. Amoureux, il égaie l'action par son innocence et ses grâces naturelles. Sensuel et naïf, il essaie de corriger la haine de son maître, et sa pantomime et ses lazzi contribuent énormément au comique de la représentation.

Delisle ne continua pas, pourtant, dans cette voie, car il choisit ensuite un sujet mythologique, le Berger d'Amphrise. Le rôle d'Arlequin change aussi: il y joue un intrigant rusé et habile. D'après les comptes rendus de la pièce, les jeux du zanni sont d'une importance secondaire, et la pièce ne fut pas bien reçue.

L'action d'Arlequin Astrologue marque encore un changement de thème et se rapproche de la farce. Arlequin devient un balourd amoureux qui ne sait ni ruser ni se maîtriser. Ce rôle de maladroit se rapporte à l'ancienne tradition du zanni et ne montre aucun développement du caractère d'Arlequin. Il manque à la pièce une morale sérieuse, ce qui réduit l'intérêt de l'intrigue et, par conséquent, du rôle de la vedette.

Danaüs fut la première tentative de l'auteur dans le domaine de la tragédie, mais Delisle fut contraint d'y intercaler des intermèdes comiques, dont Arlequin est la vedette, pour essayer de plaire au parterre. Les jeux de pantomime d'Arlequin sont ici d'une plus grande importance que dans Arlequin Astrologue, et ses traits les plus saillants sont la poltronnerie et la soif, caractéristiques traditionnelles du zanni. Le rôle d'Arlequin est de divertir l'auditoire et de réduire la gravité des scènes tragiques. Mais celles-ci étant d'une intrigue très compliquée, les intermèdes comiques ne suffirent pas à les faire réussir.

L'intrigue d'Arlequin Grand Mogol est assez faible et le rôle que joue Arlequin, celui d'un prince, lui est peu naturel. Il se montre naïf, exagéré et maladroit, et tout ce qui plut de son rôle fut ses scènes d'amour avec Zaïde. On lui préférait un Arlequin naturel, spontané et innocent.

Dans le Valet Auteur, comme nous l'avons noté, le rôle d'Arlequin

est considérablement réduit. Il paraît dans une seule scène qui, quoique de valeur ironique, n'ajoute vraiment rien au comique de la pièce. Son rôle se limite aux traits primitifs de la simplicité et de la soif, rôle assez facile pour un acteur débutant.

Le personnage d'Arlequin ne figure pas du tout dans les Caprices du coeur et de l'esprit. Il est remplacé par Frontin, valet amoureux, naturel et franc, dont la fonction dramatique est de divertir et d'embrouiller l'intrigue. Cette pièce, la dernière de Delisle, précéda de deux mois la mort de Thomassin.

Le caractère d'Arlequin évolua chez Delisle: il commença par se montrer sage, moraliste et amoureux. Comme nous l'avons vu, Delisle connut alors de beaux succès mais, à partir de 1725, lorsqu'il abandonna la philosophie et qu'il entra dans d'autres domaines, ses pièces perdirent de l'intérêt. La réception de ses oeuvres dépendait de plus en plus du rôle et des talents d'Arlequin-Thomassin. Mais le changement de thème des pièces apporta un changement au rôle d'Arlequin: ses jeux se rapprochèrent progressivement aux jeux traditionnels des zanni, et les spectateurs français y trouvèrent moins de goût. Lorsque Thomassin quitta la scène en 1739, Delisle eut bien de la peine à soutenir la faveur de son public. La mort du comédien marqua, par conséquent, la fin de la carrière dramatique de l'auteur.

Les pièces de Marivaux se jouent encore aujourd'hui, mais le nom de Delisle reste presque inconnu aux spectateurs modernes. L'un des éléments qui a beaucoup contribué à ce fait c'est que le théâtre de Delisle était trop étroitement lié au jeu de l'inimitable Arlequin-Thomassin. Le personnage de Silvia acquit une première importance avec Marivaux, mais son rôle chez Delisle fut toujours secondaire. Il n'y a aucun rôle de femme dans le théâtre de Delisle qui susciterait l'intérêt des comédiennes d'aujourd'hui, tandis que chez Marivaux, il y en a des plus passionnants. Les pièces de ce dernier sont mieux construites que celles de notre auteur et elles soutiennent donc mieux l'intérêt du public. Du point de vue des historiens des idées, cependant, le théâtre de Delisle est très important, et les rapports entre sa philosophie et celle des grands penseurs, tel que Rousseau, ont été bien établis.

BIBLIOGRAPHIE

I. Oeuvres de Delisle

DELISLE DE LA DREVETIERE, Louis François. "Arlequin Sauvage", "Le Faucon et les Oyes de Bocace", "Timon le Misantrope", et "Le Valet Auteur", in: Nouveau Théâtre Italien, ou Recueil général des comédies représentées par les comédiens italiens ordinaires du roi. Nouv. éd., corr. et augm. Paris: Briasson, t. 2, 4, 10, 1753; t. 5, 1729.

II. Ouvrages consultés

ABRIOUX, Dominique. The Dramaturgy of Timon of Athens. Thèse présentée à l'Université de l'Alberta. Automne, 1975.

AGHION, Max. Le théâtre à Paris au XVIIIe siècle. Paris: Librairie de France, 1926.

ALEMBERT, Jean Lerond d'. "Eloge de Marivaux", pp. 17-38, in: Marivaux: Théâtre complet. Paris: Ed. du Seuil, 1964.

ARGENSON, Réné Louis de Voyer de Paulmy, Marquis d'. Notices sur les Oeuvres de Théâtre, II, in: Studies on Voltaire and the Eighteenth Century. Ed. par T. Besterman. Genève: Institut et Musée Voltaire, 1966. T. XLIII.

ATTINGER, Gustave. L'esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français. Réimpression (1ère éd. Paris: 1950). Genève: Slatkine Reprints, 1969.

AUTREAU, Jacques. "Les Amans Ignorans", in: Oeuvres. Paris: Briasson, 1749. T. 1.

BEAUMONT, Cyril W. The History of Harlequin. Préf. de S. Sitwell. Réimpression (1ère éd. Londres: 1926). New York: B. Blom, 1967.

BERNARDIN, N.-M. La Comédie italienne en France et les théâtres de la foire et du boulevard (1570-1791). Paris: Ed. de la Revue bleue (coll. "Bibliothèque théâtrale illustrée" 1), 1902.

BOCCACCIO, Giovanni. Decameron . Edité par C. Segre, commentaire de M.S. Consigli. Milan: Mursia (coll. "Grande Universale Mursia"), 1970. pp. 255-257; 367-373.

BOURGEAT. "Delisle de la Drévetière", pp. 336-337, in: Biographie Universelle ancienne et moderne. Publiée sous la direction de M. Michaud. Nouv. éd., rev., corr. et augm. Graz: Druck, 1966. T. 10.

BRADY, V.P. Love in the theatre of Marivaux, a study of the factors influencing its birth, development and expression. Genève: Droz (coll. "Histoire des idées et critique littéraire" 106), 1970.

BRAZIER, Nicolas. Chroniques des petits théâtres de Paris. Réimprimées avec notice, variantes et notes par Georges d'Heylli. Paris: Rouveyre et Blond, 1883. 2 vol.

BRENNER, Clarence D. The Théâtre Italien: its repertory, 1716-1793, with a historical introduction. Berkeley: University of California Press (coll. "Univ. of Calif. Publications in Modern philology" 63), 1961.

CAMPARDON, Emile. Les Comédiens du roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles; documents inédits recueillis aux archives nationales. Paris: Berger-Levrault, 1880. 2 vol.

CELLER, Ludovic. Les Valets au Théâtre. Paris: J. Baur (coll. "Etudes dramatiques"), 1875.

CHAMFORT, Sébastien Roche Nicolas, dit. Dictionnaire dramatique. Attribué à J. de Laporte et à S.R.N. Chamfort. Réimpression (1ère éd. Paris: Lacombe, 1776). Genève: Slatkine Reprints, 1967. 3 vol.

CHINARD, Gilbert. L'Amérique et le rêve exotique dans la littérature française au XVIIe et au XVIIIe siècle. Paris: Droz, 1934.

COTOLENDI, C. Arliquiniana ou les bons mots, les histoires plaisantes et agréables. Recueillies des conversations d'Arlequin. Paris: Delaulne et Brunet, 1694.

COURVILLE, Xavier de. Luigi Riccoboni, dit Lélio.-t. 1, Un artisan de la rénovation théâtrale avant Goldoni (1676-1715). 2e éd. Genève: Slatkine Reprints, 1967; Un apôtre de l'art du théâtre au XVIIIe siècle: t.2, L'Expérience française. Paris: Droz, 1945; t. 3, La leçon. Paris: Librairie Théâtrale, 1958.

DESBOULMIERS, Jean Auguste Jullien, dit. Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre italien, depuis son rétablissement en France jusqu'à l'année 1769. Paris: Ventes Deladoué, 1770.

DESCOTES, Maurice. Les grands rôles du théâtre de Marivaux. (Paris): Presses Universitaires de France, 1972.

DOUTREPONT, Georges. Les acteurs masqués et enfarinés du XVIe au XVIIIe siècle en France. Bruxelles: Hayez (Académie royale de Belgique. Classe des lettres et des sciences morales et politiques. Mémoires, t. 24), 1928.

_______ Les types populaires de la littérature française. Bruxelles: Lamertin (Académie royale de Belgique. Classe des lettres et des sciences morales et politiques. Mémoires, t. 22), 1926-1928. 2 vol.

DUCHARTRE, Pierre Louis. La comédie italienne; l'improvisation, les canevas, vies caractères, portraits, masques des illustres personnages de la Commedia dell'Arte. Nouv. éd. Paris: Librairie de France, (1925).

EMELINA, Jean. Les valets et les servantes dans le théâtre de Molière. Aix-en-Provence: La Pensée Universitaire (Faculté des lettres, Aix-en-Provence. Travaux et Mémoires, 10), 1958.

FONTAINE, Leon. Le théâtre et la philosophie au XVIIIe siècle. Versailles: Cerf, 1878.

FUSIL, C. "Jean-Jacques Rousseau et Delisle de la Drévetière", pp. 234-237, in: Revue d'histoire littéraire de la France. Paris: A. Colin (Coll. "Publication de la Société d'Histoire littéraire de la France" 33), 1926.

GHERARDI, Evaristo. Le théâtre italien; ou le Recueil général de toutes les comédies et sçenes françaises jouées par les comédiens italiens du Roy. 1ère éd., rev., corr., augm. et enrichie d'Estampes. Amsterdam: A. Braakman, 1701. 6 vol.

Grand Larousse encyclopédique en dix volumes. Paris: Librairie Larousse, 1960. Vol. 1, p. 575.

Grande encyclopédie, la, inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts, par une société de savants et de gens de lettres. Sous la direction de MM. Berthelot, Hartwig Derenbourg, et al. Paris: Lamirault, (1886-1902). T. 3, pp. 968-970.

GREENE, E.J.H. Marivaux. Toronto: University of Toronto (coll. "Univ. of Toronto Romance Series" 9), 1965.

GUEULLETTE, J.-E. Un magistrat du XVIIIe siècle, ami des lettres, du théâtre et des plaisirs: Thomas-Simon Gueullette. Paris: Droz (coll. "Bibliothèque de la Société des Historiens du Théâtre" 12), 1938.

GUEULLETTE, Thomas-Simon. Notes et souvenirs sur le Théâtre-Italien au XVIIIe siècle. Publiés par J.-E. Gueullette. Paris: Droz (coll. "Bibliothèque de la Société des Historiens du Théâtre" 13), 1938.

HAMON, P. "Delisle de la Drévetière", pp. 845-846, in: Dictionnaire de Biographie Française. Publié sous la direction de Roman d'Amat et de R. Limouzin-Lamothe, avec le concours de nombreux collaborateurs. Paris: Letouzy, 1965. T. 10.

HUMBERT, Heinrich. "Delisle de la Drévetière, sein Leben und seine Werke, ein Beitrag zur Geschichte des Nouveau Théâtre-Italien in Paris". Inaugural Dissertation. Berlin: Gronau, 1904.

JADIN, A. "Delisle de la Drévetière (Louis François)", in: Nouvelle Biographie générale depuis les temps reculés jusqu'à nos jours. Publiée par MM. Firmin Didot Frères, sous la direction de M. Le Dr. Hoefer. Paris: Firmin Didot Frères, 1866.

KENNARD, Joseph Spencer. Masks and marionnettes. 2e éd. Port Washington, N.Y: Kennikat Press, (1967).

LA FONTAINE, Jean de. "Le Faucon" et "Les Oies de Frère Philippe", in: Contes et Nouvelles en vers. Introduction, notes et relevé de variantes par G. Couton. Paris: Garnier Frères, 1961.

LAGRAVE, Henri. Le théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750. Paris: Klincksieck (coll. "Bibliothèque française et romane. Série C: Etudes littéraires" 37), 1972.

LA HARPE, J.F. Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne. Paris: Agasse, 1798. T. 12.

LAHONTAN, Louis Armand de Lom d'Arce, Baron de. Dialogues curieux entre l'auteur et un sauvage de bon sens qui a voyagé, et Mémoires de l'Amérique septentrionale. Réimpression (1ère éd. 1703 et 1705). Publiés par Gilbert Chinard. Baltimore: John Hopkins Press, 1931.

LANSON, Gustave. Histoire de la littérature française. Remaniée et complétée pour la période 1850-1950 par Paul Tuffrau. (Paris): Hachette, (1968).

LAROUSSE, Pierre. Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle. Paris: Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1866. T. 1, pp. 640-643.

LENIENT, C. La Comédie en France au XVIIIe siècle. Paris: Hachette, 1888. 2 vol.

LINTILHAC, Eugène. Histoire générale du théâtre en France, t. 4, La Comédie du Dix-huitième siècle. Paris: Flammarion, 1909.

MARIVAUX, Pierre Carlet de Chamberlain de. Théâtre complet. Préf. de Jacques Scherer, présentation et notes de Bernard Dort. Paris: Ed. du Seuil (coll. "l'Intégrale"), (1964).

MARMONTEL, Jean François. *Mémoires*. Ed. crit. établie par John Renwick. Clermont-Ferrand: G. de Bussac (coll. "Ecrivains d'Auvergne"), 1972. 2 vol.

MATUCCI, Mario. "Marivaux e l'*Arlecchino Selvaggio* del 'Nouveau Théâtre Italien'", pp. 289-299, *in*: *Studi in onore di Carlo Pellegrini*. Turin: Società Editrice Internazionale (coll. "Biblioteca di Studi Francesi" 2), 1963.

Mercure de France, le. Réimpression (1ère éd. 1721-). Genève: Slatkine Reprints, 1968.

MIC, Constant. *La commedia dell'arte ou le théâtre des comédiens italiens des XVIe, XVIIe & XVIIIe siècles*. Paris: J. Schiffrin (coll. "Ed. de la Pléiade"), 1927.

MOLAND, Louis. *Molière et la comédie italienne*. 2e éd. Paris: Didier, 1867.

NICOLINI, Fausto. *Vita di Arlecchino*. Milan: R. Ricciardi, 1958.

NICOLL, Allardyce. *The World of Harlequin, a critical study of the commedia dell'arte*. Cambridge, Grande-Bretagne: Cambridge University Press, 1963.

NIKLAUS, Thelma. *Harlequin or the rise and fall of a Bergamask rogue*. New York: G. Braziller, 1956.

Nouveau théâtre italien, le, ou Recueil général des comédies représentées par les comédiens italiens ordinaires du roi. Nouv. éd., corr. et augm. Paris: Briasson, t. 2,4,10, 1753; t. 5, 1729.

OREGLIA, Giacomo. *The Commedia dell'arte*. Trad. de l'italien par Lovett Edwards, avec une introduction par Evert Springhorn. Ed. rev. Londres: Methuen, 1968.

ORIGNY, Antoine d'. *Annales du Théâtre Italien depuis son origine jusqu'à ce jour*. Réimpression (1ère éd. 1788). Genève: Slatkine Reprints, 1967. T. 1.

PANDOLFI, Vito. *Histoire du Théâtre*. Verviers: Gérard (coll. "Marabout Université" 155), 1968. Vol. 2.

PARFAICT, Claude et François. *Dictionnaire des théâtres de Paris*. Réimpression (1ère éd. 1767 chez Rozet à Paris). Genève: Slatkine Reprints, 1967. T. 1.

PETIT DE JULLEVILLE, Louis. *Le Théâtre en France: histoire de la littérature dramatique depuis ses origines jusqu'à nos jours*. Nouv. éd. Paris: A. Colin, 1927.

RASI, Luigi. I comici italiani, biografia, bibliografia, iconografia. Florence: Fratelli Bocca, 1897. 2 vol.

RAYNAUD, Gaston. "La Mesnie Helliquin; le poème perdu du Comte Hernequin, quelques mots sur Arlequin", pp. 51-68, in: Etudes Romanes dédiées à Gaston Paris. Paris: E. Bouillon, 1891.

RIBARIC DEMERS, Maria. Le valet et la soubrette de Molière à la révolution. Paris: Nizet, (1970).

RICCOBONI, Luigi. Histoire du théâtre italien, depuis la décadence de la comédie latine; avec un catalogue des tragédies & comédies italiennes imprimées depuis l'an 1500 jusqu'à l'an 1660 et une dissertation sur la tragédie moderne. Réimpression (1ère éd. Paris: A. Cailleau, 1730-1). Turin: Bottega d'Erasmo, 1968. 2 vol.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. "Discours sur l'origine et les fondements de l'Inégalité". Texte établi et annoté par J. Starobinski, pp. 109-194, in: Oeuvres complètes, III, Du Contrat Social, Ecrits politiques. Paris: Gallimard (coll. "Bibliothèque de la Pléiade" 11), 1964.

"Lettre à M. D'Alembert sur les Spectacles." Publiée avec une introduction, un sommaire, des appendices et des notes historiques et grammaticales par L. Brunel. 7e éd. rev. Paris: Hachette, 1918.

SAND, Maurice. Masques et bouffons (Comédie italienne). Paris: Lévy, 1862. 2 vol.

SCHERER, Jacques. La dramaturgie classique en France. Paris: Nizet, 1959.

SMITH, Winifred. The commedia dell'arte; a study in Italian popular comedy. New York: Columbia University Press, 1912.

Théâtre à Paris au XVIIIe siècle, le. Conférences du Musée Carnavalet (1929). Avertissement par Jean Robiquet. Paris: Payot, 1930.